

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav hospodářských a sociálních dějin

**Diplomová práce**

Eliška Pekárková

Jüdische Identität im späten Kaiserreich und in der Weimarer Republik.  
Jakob Steinhardt und sein Künstlerkreis

Židovská identita v období pozdního císařství a Výmarské republiky.  
Jakob Steinhardt a okruh umělců kolem něho

Jewish Identity in the Late Empire and in the Weimar Republic.  
Jakob Steinhardt and His Circle of Artists

*Mein Dank gilt Herrn Dr. phil. Torsten Lorenz für die Betreuung dieser Arbeit.  
Herr Dr. phil. Torsten Lorenz stand mir jederzeit mit Rat und professioneller Unterstützung zur  
Verfügung.*

*Ich möchte mich auch bei Jennifer Neßler und Gisela Heitz für das Korrekturlesen bedanken.*

*Na tomto místě bych ráda poděkovala své rodině za podporu během celého studia.*

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3.ledna 2018

## Abstrakt

Jakob Steinhardt (1887-1968) se řadí mezi nejvýznamnější německo-židovské umělce 20. století. Proslavil se díky svým dřevorytům s židovskou tematikou jako např. Svou pesachovou Hagadou a byl významným představitelem tzv. židovské renesance. Cílem této práce je zasadit jeho osobnost do kontextu německo-židovských dějin v prvních třech dekadách 20. století.

Práce se snaží o rekonstrukci jeho okruhu umělců analýzu židovských konstrukcí identity.

Metodologicky práce vychází z konceptu kulturního transferu, opírá se rovněž o historickou analýzu sociálních vazeb a práce z oblasti tzv. *Visual turn*.

Pramennou základnu tvoří výtvarná díla umělců, knihy hostů Jakoba Steinhardta, jeho deníky, vzpomínky Minni Steinhardt a dobový tisk.

**Klíčová slova:** židovství, identita, sionismus, židovská renesance, expresionismus, Jakob Steinhardt

## Abstract

Jakob Steinhardt (1887 – 1968) has been ranked among the most significant German-Jewish artists of the 20th century. He became famous for his woodcuts depicting Jewish motives such as his Pessach-Haggada. He was also an important representative of the so-called Jewish Renaissance. The aim of this thesis is to present his persona in the context of German-Jewish history in the first three decades of the 20th century. The thesis tries to reconstruct his circle of artists and to analyse the Jewish constructions of identity.

Methodologically, the thesis is based on the concept of cultural transfer; at the same time it also draws from historical analyses of social bonds and from the *Visual Turn* writings.

The primary sources consist of individual pieces of visual arts, Steinhardts' guest books, his diaries, memoirs of his wife and the then press.

**Key words:** Judaism, Identity, Sionism, Jewish Renaissance, Expressionism, Jakob Steinhardt

## Abstract

Jakob Steinhardt (1887-1968) zählt zu den bedeutendsten deutsch-jüdischen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Er wurde durch seine Holzschnitte zu jüdischen Themen, wie zum Beispiel seine Pessach-Haggada bekannt und war ein wichtiger Vertreter der sog. jüdischen Renaissance.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, seine Person in den Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte der ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhundert zu setzen. Es wird versucht, seinen Künstlerkreis zu

rekonstruieren und jüdische Identitätskonstruktionen in ihm zu analysieren.

Als Quellengrundlage werden die Werke der Künstler\*innen benutzt, genauso wie Steinhardts Gästebücher, seine Tagebücher, Erinnerungen von Minni Steinhardt und die zeitgenössische Presse.

**Schlüsselwörter:** Judentum, Identität, Zionismus, Jüdische Renaissance, Expressionismus, Jakob Steinhardt

# Inhalt

1 Einleitung.....	7
2 Methodische Ansätze.....	11
2.1 Transnationale Geschichte und Kulturtransfer.....	11
2.1.1 Zum Konzept des Kulturtransfers in der jüdischen Geschichtsschreibung.....	13
2.2 Jüdische Identität und Untersuchung der kulturellen Prozessen.....	15
2.3 Bild als historische Quelle und „visual turn“.....	17
2.4 Historische Netzwerkforschung.....	21
3 Jüdische Renaissance und Kulturzionismus.....	23
3.1 Zionismus, Kulturzionismus und jüdische Kunst.....	24
3.2 Jüdische Renaissance und ihr Bezug zum Kulturzionismus.....	26
3.3 Ostjuden: Begriff, Bild und Bedeutung.....	30
3.4 Diskurse über jüdische Kunst im 19. und im frühen 20. Jahrhundert.....	34
4 Zur Person von Jakob Steinhardt.....	37
5 Der Künstlerkreis.....	41
5.1 Die Lehrer.....	41
5.1.1 Lovis Corinth (1858 – 1925).....	41
5.1.2 Hermann Struck (1876 - 1944).....	46
5.1.3 Zusammenfassung.....	52
5.2 Die Pathetiker.....	54
5.2.1 Ludwig Meidner (1884 – 1966).....	54
5.2.2 Richard Janthur (1883 – 1856).....	56
5.2.3 Die Künstlergruppe.....	57
5.2.4 Der Expressionismus und die jüdische Identität.....	61
5.2.5 Zusammenfassung.....	65
5.3 Die Pessach-Haggada.....	67
5.3.1 Franziska Baruch (1901 – 1989).....	67
5.3.2 Pessach-Haggada: Die Entstehung und die Interpretation.....	69
5.3.3 Zusammenfassung.....	71
5.4 Die Expressionisten.....	72
5.4.1 Bruno Krauskopf (1892 – 1960).....	72
5.4.2 Conrad Felixmüller (1897 - 1970).....	75
5.4.3 Rachel Szalit-Marcus (1892 – 1942).....	77
5.4.4 Zusammenfassung.....	79
5.5 Die Juden.....	80
5.5.1 Michel Fingesten (1884 – 1943).....	80
5.5.2 Friedrich Feigl (1884 - 1964).....	82
5.5.3 Arno Nadel (1878 – 1943).....	87
5.5.3.1 „Die jüdische Seele“.....	89
5.5.4 Andreas Weißgerber (1900 – 1941).....	92
5.5.5 Samuel Lewin (1890 – 1959).....	93
5.5.6 Zusammenfassung.....	94
6 Fazit.....	96
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	99
Verzeichnis der Bilderbeilagen.....	106

# 1 Einleitung

*Ich zeichne immer wieder Juden. Ich kenne sie am besten und liebe sie am meisten. Ich selbst bin schließlich ein Stück von ihnen. So wird es mein höchstes Ziel sein, mein Volk mit allen Tiefen und Wundern, in seinem Schmerz und mit seinem Guten und Schlechten zu malen.*

*Jakob Steinhardt, 8. Dezember 1917*

Jakob Steinhardt zählt zu den bedeutendsten deutsch-jüdischen Künstlern des 20. Jahrhunderts, obwohl er heute nur für wenige ein Begriff ist. Er wurde durch seine Holzschnitte zu jüdischen Themen, wie zum Beispiel seine Pessach-Haggada, bekannt und war ein wichtiger Vertreter der sog. jüdischen Renaissance.

Mit dem Leben und Werk von Jakob Steinhardt haben sich bereits seine Zeitgenossen und Freunde beschäftigt. Heutzutage gibt es umfangreiche Literatur vor allem im Bereich der Kunstgeschichte, die sich mit seinem Werk auseinandersetzt. Zahlreiche Monographien und Ausstellungskataloge beschäftigen sich mit seinem graphischen Werk sowie mit seinen Zeichnungen.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, seine Person in den Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhundert zu setzen. Jakob Steinhardt gilt als eine wichtige Figur des Berliner Kulturlebens dieser Zeit. Seine Gästebücher, die er in den 1920er Jahren geführt hat, werden als „Who's Who“ des Berliner Kulturlebens bezeichnet. Es wird versucht, diesen Künstlerkreis zu rekonstruieren und jüdische Identitätskonstruktionen in ihm zu analysieren. Es handelte sich um jüdische, aber auch nichtjüdische Künstler, die aus ganz Deutschland bzw. ganz Europa sowie aus unterschiedlichen sozialen Milieus kamen und durch die Kunst verbunden waren. Diese verschiedenen Hintergründe und Schicksale werfen die Fragen auf, in wieweit die Künstler typisch für ihre Zeit waren, wie ihre Lebenswelten aussahen, welche Beziehungen zwischen den jüdischen und nichtjüdischen Künstlern bestanden, welche Rolle die Künstler in der Gesellschaft spielten, wie man die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft beschreiben kann und wie sich die jüdischen Identitätskonstruktionen der Künstler unterschieden. Es wird versucht die Frage zu beantworten, welche Narrative vom Judentum in dieser Umgebung entwickelt worden sind.

Jakob Steinhardt wird oft als einer der Hauptvertreter der sog. jüdischen Renaissance dargestellt. In dieser Arbeit wird die Frage gestellt, wie bedeutsam für die jüdischen Künstler diese

Strömung war, ob sie sich als Teil der jüdischen Renaissance sahen und sich gegenseitig beeinflussten und wie sich die Beziehung der Künstler zur jüdischen Renaissance vor und nach dem ersten Weltkrieg geändert hat. Wie waren Künstler, die sich an der jüdischen Renaissance beteiligt haben, motiviert? Lässt sich in den Quellen auch finanzielle Motivation nachweisen? Oder handelte es sich um reine innerliche Übereinstimmung?

Jakob Steinhardt wurde ebenfalls vom Kulturzionismus beeinflusst. Auch der Bezug des Kulturzionismus zur jüdischen Renaissance wird in dieser Arbeit untersucht. Muss ein Anhänger der jüdischen Renaissance auch ein Kulturzionist gewesen sein? Welche Rolle spielte der Kulturzionismus unter den Künstlern? Wie wurde in den Werken der Künstler die Diasporaerfahrung dargestellt?

Auch theoretische Fragen, die mit dem Verhältnis des Judentums zur bildenden Kunst zusammenhängen, werden in dieser Arbeit untersucht. Waren die Künstler von den zeitgenössischen Debatten über jüdische Kunst im akademischen Bereich beeinflusst? Haben sie sich selbst mit dieser Problematik beschäftigt? Welche Rolle spielten in dieser Hinsicht der Kulturzionismus und die jüdische Renaissance? Welche Rolle spielten zeitgenössischen künstlerischen Richtungen wie zum Beispiel der Expressionismus?

Methodisch wird in dieser Arbeit versucht, an die neuesten Arbeiten aus dem Bereich der jüdischen modernen Kultur- und Sozialgeschichte anzuknüpfen<sup>1</sup> und das Konzept des sog. Kulturtransfers auszunutzen. Diese Ansätze bieten einen differenzierten Blick auf die jüdische Geschichte. Sie stellen das Assimilationsnarrativ bzw. Akkulturationsnarrativ in Frage. Dies vernachlässigt nämlich die Dynamik der Identitätskonstruktion. Die Minderheit adaptierte sich einseitig an die „Mehrheitsgesellschaft“ wobei das interaktionale Verhältnis von Juden und Nichtjuden vernachlässigt wurde.<sup>2</sup> In der internationalen Umgebung der bildenden Künstler in der ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kommt es allerdings zu einem dynamischen Austausch. Die Künstler beeinflussen sich gegenseitig. Dabei wird der Begriff *jüdische Identität* bedeutungsvoll. Die jüdische Identität wird als dynamisch und prozesshaft verstanden. Es wird von der poststrukturalistisch dekonstruktivistischen Identitätsauffassung ausgegangen. Die Identität wird als eine dynamische, sich stetig wandelnde Selbstbeschreibung, mit der sich Individuen immer wieder neu identifizieren, verstanden. Es zeigt sich, dass die Wahrnehmung der Identität stark situativ bedingt war. was am Beispiel der bildenden Künstler besonders gut sichtbar ist. Die

---

<sup>1</sup>Vor allem handelt es sich um Arbeiten von Klaus Hödl, Michael Brenner, Laurence Silberstein, Martina Steer, Wolfgang Schmale, Helmut Lenhardt u.a.

<sup>2</sup>Hödl, Klaus. Wiener Juden - Jüdische Wiener: Identität, Gedächtnis Und Performanz Im 19. Jahrhundert. Innsbruck. Studien-Verl. 2006. S. 30.



Entwicklung der Wahrnehmung der jüdischen Identität konnte innerhalb von zwanzig Jahren von der Ablehnung des Judentums zur jüdischen Orthodoxie führen, wie zum Beispiel bei Steinhardts Künstlerkollegen Ludwig Meidner. Diese Wahrnehmung der Identität ist eng mit dem erwähnten Model des Kulturtransfers verbunden, das sich in den letzten Jahren im Bereich der jüdischen Geschichte als besonders nützlich erwiesen hat, denn der Assimilationsbegriff genauso wie der Begriff Akkulturation vernachlässigen die Dynamik der Identitätskonstruktion.

Die Identitätskonstruktionen im Künstlerkreis von Jakob Steinhardt werden anhand unterschiedlicher Quellen untersucht. Dabei wird auch die Methodik der historischen Netzwerkforschung ausgenutzt. Im Archiv des Jüdischen Museums in Berlin befindet sich eine umfangreiche Sammlung Jakob Steinhardt. Diese Sammlung ist relativ neu und wuchs von 1986 bis 1987 um fünf Holzschnitte und ein Ölgemälde<sup>3</sup>. Im Jahr 1990 bot Wilhelm Burgers dem Jüdischen Museum eine Steinhart-Sammlung an, die er selbst in Jerusalem gekauft hatte. Dabei handelte es sich um einen Nachlass des Jerusalemer Antiquars Herrmann Meyer, der mit Jakob Steinhardt bereits in Berlin befreundet war und in Israel mit ihm sogar in der gleichen Straße wohnte.<sup>4</sup>

Steinhardts Künstlerkreis lässt sich von seinen Gästebüchern, die er in der 1920er und 1930er Jahren geführt hat, rekonstruieren, sowie von seiner reichen Korrespondenz. Sie dokumentiert ebenfalls die Entstehung der Werke in Zusammenarbeit mit verschiedenen Auftraggebern, v.a. Verlagen. Auch autobiographischen Quellen wie Erinnerungen oder Tagebücher sind zu erwähnen. Besonders wichtig sind in dieser Arbeit visuelle Quellen. Dies wird durch die Analyse der Bilder und deren Vergleich versucht. In dieser Hinsicht knüpft die Arbeit an die Methodik des sog. *visual turns* und an die Untersuchungen der jüdischen visuellen Kultur an, die in den letzten Jahren erschienen sind.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil werden die methodischen Konzepte und der gegenwärtige Forschungsstand vorgestellt. Es wird ebenso der methodische Kontext der Fragestellungen erklärt. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um die Methodik des Kulturtransfers, des sog. *visual turns* und der historischen Netzwerkforschung. Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem historischen Kontext des Untersuchungsfelds. Die zeitgenössischen Debatten über die jüdische Kunst werden genauso behandelt wie verschiedene Strömungen innerhalb der jüdischen Gesellschaft, wie z.B. die *jüdische Renaissance*, der *politische Zionismus* oder der

---

3 Bendt Vera. Willem Burgers. Ein Amsterdamer Antiquar im Geiste von Spinoza. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Buchfreunde. Neue Folge XXIV 2015. Gesellschaft der Bibliophilen. München: 2015. S. 27.

4 Ibid. S.28.

*Kulturzionismus*. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Verhältnis dieser Strömungen zur bildenden Kunst gewidmet. Im letzten Teil wird der Künstlerkreis von Jakob Steinhart anhand der benannten Quellen untersucht und die Werke bzw. die biographischen und autobiographischen Quellen der Künstler werden analysiert und interpretiert. Als Zentralperson bleibt in diesem Teil Jakob Steinhart.

## 2 Methodische Ansätze

### 2.1 Transnationale Geschichte und Kulturtransfer

Die Aufmerksamkeit für transnationale Geschichte in den 1990er Jahren hat mehrere gesellschaftlichen und historischen Gründe. Sie hängt eng mit politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen nach dem Umbruch Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahren in Zentral- und Osteuropa, im Süden Afrikas, in Teilen Mittel- und Südamerikas und Asien zusammen.<sup>5</sup> Es wurde eine Diskussion unter den Sozialwissenschaftler über ungewisse Zukunft geöffnet, die den Terminus Globalisierung popularisiert hat. In der Diskussion wurde die Frage gestellt, ob wir sich bereits in einem neuem Zeitalter der Globalisierung befinden oder ob wir lediglich auf dem Weg dorthin sind.<sup>6</sup> Der Gedanke eines neuen Zeitalters, der sog. *discours of newness*, wurde zu einer Herausforderung der etablierten Mechanismen der Historisierung, denn mit Behauptung eines neues Zeitalters geht die Entwertung bisheriger Erfahrungen einher.<sup>7</sup> Dies hat zur Unzufriedenheit der Historiker mit den bisherigen Analyseinstrumenten und Meistererzählungen geführt.<sup>8</sup> Die Historiker haben Inspiration in anderen Disziplinen gesucht und als besonders effektiv hat sich die Zusammenarbeit mit Kulturwissenschaften, *Area Studies* und *Geographie* gezeigt, wobei sich die Geschichtswissenschaft von einem methodischen Nationalismus zu trennen begann und damit konnte sie Angebote unterbreiten, die den *discours of newness* relativierten, ohne zu verkennen, dass sich in ihm eine neue Welterfahrung ausdrückt.<sup>9</sup>

Wie bereits angedeutet, setzt die transnationale Geschichte die Nation als „Referenzpunkt“, versucht aber zugleich, sie aufzubrechen und zu transzendieren wobei es allerdings fraglich ist, was genau die Rolle des Nationalen in der transnationalen Geschichte ist.<sup>10</sup> Eine Definition der transnationalen Geschichte ist auch aus diesem Grund schwierig, weil sich transnationale Geschichte mit anderen Ansätzen überschneidet, die sich auf menschliches Handeln und Erleiden in entgrenzten Räumen richten.<sup>11</sup> Methodisch und inhaltlich ist die transnationale Geschichte eng mit Ansätzen von *Weltgeschichte* und *globalen Geschichte*, *histoire croisée* oder *entangled histories* verbunden. Wie bereits erwähnt, lassen sich dazu noch *postcolonial* und *area studies* rechnen.

Insgesamt lassen sich im Rahmen der transnationalen Geschichte drei Entwicklungen, die

---

5 Middell, Matthias (Hrsg.), Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2007. S. 49.

6 Ibid. S. 50.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Gassert, Philipp. Transnationale Geschichte, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012. Online: [https://docupedia.de/zg/Transnationale\\_Geschichte\\_Version\\_2.0\\_Philipp\\_Gassert](https://docupedia.de/zg/Transnationale_Geschichte_Version_2.0_Philipp_Gassert).

11 Ibid.

zusammenfließen, erkennen: es handelt sich um die Untersuchung kultureller Transfers, die Erneuerung der Weltgeschichtsschreibung und die Auseinandersetzung mit dem *spatial turn*.<sup>12</sup>

Das Konzept des Kulturtransfers wurde ursprünglich in den Literatur- und Kulturwissenschaften entwickelt, wobei sich inzwischen in vielen Bereichen der Geschichtswissenschaft etabliert hat und legt den Schwerpunkt auf die Präsenz von Elementen fremder Kulturen in der eigenen Kultur durch empirisch untersuchbare Auswahl- und Aneignungsprozesse sowie deren Akteure und Medien.<sup>13</sup> Dies hat eben für die jüdische Sozialgeschichte eine Schlüsselbedeutung. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, sind die Elemente einer Fremden, in unserem Fall Mehrheitskultur, immer präsent und die jüdische Identität wird in einem ständig wechselhaften Prozess konstituiert. Die Entstehung des Konzepts ist eng mit zwei französischen Germanisten und Kulturhistoriker Michel Espagne und Michael Werner verbunden. Mit zwei Aufsätzen haben sie im Mitte der 80er Jahren einen methodischen Umbruch ausgelöst. Sie plädierten dafür, die interne Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen verschiedenen Kulturräumen in den Mittelpunkt der Untersuchung zu rücken.<sup>14</sup> Es handelte sich um die Frage, warum sich eine Kultur Elemente einer anderen Kultur aneignet und dabei ihren Bedürfnissen anpasst.<sup>15</sup> Die Kulturtransferforschung arbeitet mit kulturellen Kontexten, die nicht als homogene Nationalkulturen aufgefasst werden. Beim Prozess des Kulturtransfers kann es also nicht zu einem Missverstehen einer fremden Kultur kommen, sondern zu deren selektiven Wahrnehmung.<sup>16</sup> Dies haben Michel Espagne und Michael Werner in ihren Arbeiten über deutsch-französische Beziehungen gezeigt. Nach Espagne bestehe das Ziel der Transferforschung darin, zu zeigen, inwieweit die Identitätsbildungsprozesse ineinander übergreifen, also nicht auf eine Reihe von Vergleichsmomenten reduzierbar sind.<sup>17</sup> Kulturtransfer hat in diesem Zusammenhang viel mit Sozialgeschichte, mit der historischen Anthropologie und mit Geistesgeschichte zu tun.<sup>18</sup> Die Kulturtransferforschung, so Espagne, legt den Akzent auf die Konstitutionsdynamik der sozialen oder geisteswissenschaftlichen Gestaltungen und berücksichtigt besonders die Rolle des Bezugs auf das Fremde in dieser Dynamik. In dieser Hinsicht steht sie

---

12 Middell, Matthias (Hrsg.), Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2007. S. 53.

13 Middell, Matthias. Kulturtransfer, Transferts culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. Online: <https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer>.

14 Ibid.

15 Middell, Matthias (Hrsg.), Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2007. S. 54.

16 Middell, Matthias. Kulturtransfer, Transferts culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. Online: <https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer>.

17 Espagne, Michel. Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften. In: Kulturtransfer und Vergleich / hrsg. von Matthias Middell. - Leipzig : Leipziger. Univ.-Verl., 2000. S. 42.

18 Ibid.

besonders nah der Kulturanthropologie.

Genauso wie die transnationale Geschichte ist auch die Kulturtransferforschung von anderen ähnlichen kulturwissenschaftlichen Ansätzen kaum zu trennen. Es handelt sich vor allem um das Konzept *histoire croisée*. Dieses Konzept haben der Literaturhistoriker Michael Werner und die Politologin Bénédicte Zimmerman entwickelt. Beide haben sich versucht, ähnlich wie bei der Kulturtransferforschung, die nationalgeschichtliche Sichtweise zu überwinden. Nach diesem Konzept sollte allerdings nicht zwischen zwei, sondern zwischen mehreren Gesellschaften auch asymmetrische Transfers behandelt werden.<sup>19</sup> Es gibt es nämlich kein Objekt der Geschichte, das als isolierte Einheit existiert und nicht Phänomene der Verflechtung aufweist.<sup>20</sup>

Das Konzept des Kulturtransfers zeigt sich als besonders hilfreich, wenn wir uns mit der internationalen Umgebung der jüdischen Künstlern beschäftigen. Es kann keinesfalls die Rede von einer homogenen Nationalkultur sein. Einige Elementen der Fremdkultur (in unserem Fall Mehrheitskultur) werden selektiv ausgewählt und wahrgenommen und die Identität konstituiert sich also in einem dynamischen Prozess.

### **2.1.1 Zum Konzept des Kulturtransfers in der jüdischen Geschichtsschreibung**

In den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts kann eine Änderung in der jüdischen Geschichtsschreibung betrachtet werden. Bei vielen Historikern ist eine Tendenz eben zu dem bereits beschriebenen Konzept von Kulturtransfer erkennbar. Dies hat mehrere Gründe, die teilweise mit der globalen Entwicklung zusammenhängen, teilweise mit der jüdischen Geschichte als solchen.

In der jüdischen Geschichtsschreibung ist seit Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gewisse Besessenheit von der Originalität und Ursprünglichkeit zu erkennen.<sup>21</sup> Diese Suche hat Konjunktur bis heute und kann als Erbe der Romantik und säkularisierte Reaktion auf die Aversion gegen Assimilation verstanden werden.<sup>22</sup> Der Begriff Assimilation spielt diesbezüglich eine wichtige Rolle. Seine negative bzw. pejorative Konnotation hängt mit der Dominanz einer moralisierenden Geschichtsbetrachtung zusammen.<sup>23</sup> Auf die Beliebtheit des Begriffs hatten bis Ende 1980er Jahre

---

19 Kaelble, Helmut. Transnationalität aus der Sicht eines Sozialhistorikers. Ein Essay, in: Eckart Conze/ Ulrich Lappenküper/ Guiso Müller, Hg., Geschichte der internationalen Beziehungen. Erneuerung und Erweiterung einer historischen Disziplin, Böhlau Köln 2004, S. 287.

20 Middel, Matthias. Kulturtransfer, Transfers culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. Online: <https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer>.

21 Steer, Martina. Einleitung: Jüdische Geschichte und Kulturtransfer. In: Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York. 2006. S. 10.

22 Ibid. S 10/11.

23 Radhen, Till, van. Verrat, Schicksal oder Chance: Lesearten des Assimilationsbegriffs in der Historiographie zur

keinen Einfluss weder sozialhistorische Ansätze noch der Aufstieg der Frauengeschichte.<sup>24</sup> Besonders wurde dieser Zugang in der jüdischen Historiographie nach der Schoah spürbar. Als Kennzeichen für die assimilatorische Entwicklung wurden Mischehen, Konversionen oder abnehmende Observanz gegen religiösen Geboten und zunehmende Anpassung an die christliche Umwelt angesehen.<sup>25</sup> Diese Entwicklung muss als unvermeidbarer Ausgang die Selbstzerstörung oder Zerstörung durch andere gehabt haben.<sup>26</sup> In der letzten Drittel des 20. Jahrhunderts hat sich die Geschichtsschreibung intensiv mit den Begriffen Assimilation und Akkulturation auseinandergesetzt. In den 1980er Jahren wurde der Begriff Assimilation durch Akkulturation ersetzt, wobei sich bei Akkulturation um eine äußerliche Akkommodation und eine graduelle Anpassung anstelle einer Kompletten handelt.<sup>27</sup> Allerdings ist dieser Ansatz ebenso problematisch. Er vernachlässigt nämlich die Dynamik der Identitätskonstruktion. Die Minderheit adaptiert sich einseitig an die „Mehrheitsgesellschaft“ und das interaktionale Verhältnis von Juden und Nichtjuden wurde dabei vernachlässigt.<sup>28</sup> Dies hängt einerseits mit der bereits angedeuteten historiographischen Tradition, andererseits auch mit der Verwendung von einem statischem Konzept von Kultur.<sup>29</sup>

Unter dem Einfluss von in den letzten drei Dekaden entstehenden Arbeiten im Bereich *Postcolonial Studies* und *Gender Studies* entwickelt sich, wie bereits erwähnt, ein neues kulturelles Paradigma. Die erwähnten Bereiche setzen sich intensiv mit den Begriffen Identität und Kultur, die als dynamisch und prozesshaft betrachtet haben, auseinander.<sup>30</sup> In diesem Zusammenhang ist die Anwendung des Kulturtransfer-Modells zu betrachten.

Wie bereits angedeutet, gab es lange Zeit Ignoranz gegen Kulturtransfermodell in der jüdischen Geschichtsschreibung. Die Ursache für diese Entwicklung liege nach Klaus Hödl darin, dass sich Arbeiten zum Kulturtransfer häufig auf Nationalstaaten orientieren, was schwer applizierbar auf die historische Situation der Juden ist.<sup>31</sup> Falls das Konzept von Kulturtransfer auf die jüdische Geschichte bezogen werden sollte, ist, wie bereits angedeutet, eine Auflockerung von

---

Geschichte der deutschen Juden. In: Hödl, Klaus (ed.). Kulturelle Grenzräume im jüdischen Kontext. Innsbruck: Studien-Verl. 2008. S.105.

24Ibid.

25Steer, Martina. Einleitung: Jüdische Geschichte und Kulturtransfer. In: Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York. 2006. S. 11.

26Ibid.

27Hödl, Klaus. Wiener Juden - Jüdische Wiener: Identität, Gedächtnis Und Performanz Im 19. Jahrhundert. Innsbruck. Studien-Verl. 2006.S. 30.

28Ibid.

29Ibid.

30Ibid.

31Hödl, Klaus. Zum Wandel des Selbstverständnisses zentraleuropäischer Juden durch Kulturtransfer. In: Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York. 2006. S.59.

Verständnis der Kultur nötig. Von einer jüdischen Kultur kann man in diesem Fall nicht im Rahmen einer Nationalkultur sprechen, sondern in einem jüdisch-religiösen System, bzw. in einem jüdisch-kulturellen Kontext.<sup>32</sup> Die jüdische Identität ist bei solchem dynamischen Kulturverständnis nicht Vorgefundenes<sup>33</sup> und ändert sich situativ.

Für das Modell des Kulturtransfers, so Hödl, sind drei Begriffe, die er in Frage stellt, zentral. Es handle sich um Linearität, Unidirektionalität und Liminalität. Bei Linearität handelt es sich darum, dass das Akkulturationsmodell von einer linearen und unidirektionalen Anpassung ausgeht, wobei Arbeiten auf dem Gebiet von Kulturtransfer zeigen, dass kulturelle Güter immer nur „übersetzt“ übernommen werden.<sup>34</sup> Es handelt sich also um keine direkte Übernahme. Bei Unidirektionalität handelt sich wieder um ein Merkmal des Akkulturationskonzepts. Hödl am Beispiel von Steven Bellers Buchs „Wien und die Juden 1867 – 1938“ zeigt, dass wenn das kulturelle System bestimmte „cultural units“ aufnimmt, bleibt nicht in sich abgeschlossen, sondern wirkt auf andere Systeme zurück.<sup>35</sup> Der letzte Begriff, der Hödl beschreibt, ist Liminalität und hängt eng mit dem Bereich *Postcolonials Studies* zusammen. Diese zeigen, dass sich Kulturen eben durch ihre Grenzen statt durch einen Kern definieren.

Die von Hödl genannten Aspekte zeigen sich als hilfreich auch für die vorliegende Arbeit, denn die jüdischen Künstler in Umgebung von Steinhardt ständig in Interaktion mit ihren nichtjüdischen Kollegen waren. Die Analyse der Bilder zeigt deutlich, dass es zu einem dynamischen Austausch zwischen den Künstlern kam, was z.B. die Aufarbeitung der religiösen Motiven belegt.

## **2.2 Jüdische Identität und Untersuchung der kulturellen Prozessen**

Mit dem Ansatz des Kulturtransfers in der jüdischen Geschichtsschreibung hängt auch eng die Wahrnehmung der Kategorie der jüdischen Identität zusammen. Sollte die Kultur als prozesshaft und dynamisch, als eine sich stetig wandelnde Konfiguration,<sup>36</sup> verstanden werden, ist es nötig darauf hinzuweisen, dass sich Identität und Kultur einander bedingen. Identität ist genauso wie Kultur prozesshaft und einem ständigen Wandel unterliegend aufzufassen, was dazu führt, dass nur

---

32Hödl, Klaus. Zum Wandel des Selbstverständnisses zentraleuropäischer Juden durch Kulturtransfer. In: Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York. 2006. S.59.

33Ibid.

34Hödl, Klaus. Wiener Juden - Jüdische Wiener: Identität, Gedächtnis Und Performanz Im 19. Jahrhundert. Innsbruck Studien-Verl. 2006. S. 32.

35Ibid. S.32.

36Ibid. S. 38.

Ausschnitte von Identität, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem gegebenen Ort artikuliert werden können.<sup>37</sup> Es ist allerdings festzustellen, dass genauso wie bei dem Konzept des Kulturtransfers, handelt sich auch bei diesem Identitätskonzept um einen relativ neuen, in den letzten Dekaden von manchen Historikern und Kulturwissenschaftlern propagierten Ansatz.

Überlegungen zum Konstruktionscharakter der jüdischen Identität wurden im Bereich Jewish Studies nämlich in erster Linie in der Antisemitismusforschung verbunden.<sup>38</sup> Dies hängt auch mit der erwähnten Problematik des Akkulturationsbegriffs und dem vorherrschenden Geschichtsverständnis zusammen. Nach der Schoah war es nämlich lange Zeit nicht möglich, die Konstitution von Kultur und Gesellschaft durch Juden und Nichtjuden zu betonen.<sup>39</sup> Es wurde davon ausgegangen, dass die Identität auf einer Grundsubstanz besteht, die bei allen Juden vorhanden ist. *The customary discourse of Jewish identity posited certain attitudes, beliefs, or practices as constitutive of or essential to Jewish identity.*<sup>40</sup>

Dies hat sich allerdings für weitere Forschungen als nicht ausreichend gezeigt und dieser Ansatz wurde zunehmend kritisiert. *Critical movements such as poststructuralism and postmodernism have rendered problematic the theoretical foundations of essentialist thinking.*<sup>41</sup>

Poststrukturalistische (de)konstruktivistisch geprägte Identitätsauffassung begreift die Identität nämlich nicht als einen statischen Wesenkern, den alle Mitglieder eines Kollektivs miteinander teilen, sondern als dynamische, sich stetig wandelnde Selbstbeschreibung, mit der sich Individuen immer wieder neu identifizieren<sup>42</sup> oder anders gesagt: *as a result, scholars have formulated alternative, non-essentialist concepts in which identity is seen as a process, a matter of “becoming” rather than of being.*<sup>43</sup>

Aus diesem Zusammenhang ergibt sich, dass Identität diskursiv geprägt ist. *The discourses through which people are identified and categorized include ethnicity, religion, gender, sexual orientation, race, nationality, socioeconomic position, intellectual perspective and geographical location.*<sup>44</sup>

Nach Stuart Hall sind Identitäten ständig im Wandelprozess und in der Transformation. Jüdische

---

37Hödl, Klaus. Wiener Juden - Jüdische Wiener: Identität, Gedächtnis Und Performanz Im 19. Jahrhundert. Innsbruck. Studien-Verl. 2006.S. 38.

38Zitiert nach: Schumann, Jana. Von „jüdischem Humor“ und „verjudeter Kunst“. In: Hödl, Klaus. (Hrsg.). Nicht Nur Bildung, Nicht Nur Bürger: Juden in Der Populärkultur. Innsbruck: Studien-Verl., 2013. S. 92.

39Hödl, Klaus. „Jüdische Differenz“ in der allgemeinen Populärkultur. Einblicke in die jüdisch-nichtjüdischen Beziehungen in Wien um 1900. In: Honsza, Norbert, Przemysław Sznurkowski (Hrsg.). Deutsch-jüdische Identität: Mythos Und Wirklichkeit ; Ein Neuer Diskurs? Frankfurt: M. Lang-Ed. 2013. S. 59.

40Silberstein, Laurence J. Mapping, Not Tracing: Opening Reflection. In: Silberstein, Laurence J. Mapping Jewish Identities. New York: New York University Press, 2000. S. 1.

41Ibid. S. 2.

42Schumann, Jana. Von „jüdischem Humor“ und „verjudeter Kunst“. In: Hödl, Klaus. (Hrsg.). Nicht Nur Bildung, Nicht Nur Bürger: Juden in Der Populärkultur. Innsbruck: Studien-Verl., 2013. S.93.

43Silberstein, Laurence J. Mapping, Not Tracing: Opening Reflection. In: Silberstein, Laurence J. Mapping Jewish Identities. New York: New York University Press, 2000. S. 3.

44Ibid.S.3.



Identität kann also als „situative Ethnizität“ verstanden werden, wobei unter einer ethnischen Gruppe eine gedachte Ordnung, die auf der Erfindung einer Tradition beruht, verstanden wird.<sup>45</sup>

Klaus Hödl schlägt in diesem Zusammenhang vor, den Begriff Akkulturation durch das Konzept der Ko-Konstituierung zu ersetzen. Nach diesem Konzept haben Juden gemeinsam mit Nichtjuden die kulturellen Prozesse generiert.<sup>46</sup> Damit hängt eng ein weiteres Thema zusammen, das für diese Arbeit von großer Bedeutung ist, und zwar die Untersuchung der jüdischen Kultur. Das poststrukturalistische Konzept der Identität zeigt sich nämlich eben am Beispiel der kulturellen Prozessen besonders hilfreich. Der Akkulturationsbegriff scheint hier aus bereits erwähnten Gründen weniger tauglich zu sein. Juden müssen unter dem Gesichtspunkt der Mitgestaltung betrachtet werden, als Akteure, die kulturelle Prozesse mitgeprägt und zusammen mit Nichtjuden gestaltet haben.<sup>47</sup> Mit den jüdisch-nichtjüdischen kulturellen Prozessen haben sich in der letzten Zeit mehrere Studien beschäftigt. Im Jahre 2011 hat im Jüdischen Museum in Berlin Konferenz *Nicht nur Bildung, nicht nur Kultur: Juden in der Populärkultur* stattgefunden. Beiträge in aus dieser Konferenz entstanden und mehrmals zitierten Sammelband stellen die Gegenüberstellung der Hoch- und Populärkultur in Frage, aber genauso lehnen sie auch das dynamische Kulturverständnis der gegenwärtigen Geistes- und Kulturwissenschaften ab. Sie gehen davon aus, dass allgemeine Populärkultur bis jetzt vernachlässigt worden war und dass hochkulturelle Praktiken von den populärkulturellen nicht klar unterscheidbar sind, wie z.B. Klaus Hödl in seinen Texten über jüdische Volksänger in Wien um 1900 gezeigt hat.

## 2.3 Bild als historische Quelle und „visual turn“

Die vorliegende Arbeit geht großteils von visuellen Quellen aus. Die Werke der bildenden Künstlern, die in der Umgebung von Jakob Steinhardt wirkten, werden analysiert und anhand dieser Quellen werde die verschiedenen Identitätskonstruktionen erklärt. Aus diesem Grund ist es nötig, sich der Problematik von Bilder als historischen Quellen auch auf einer theoretischen Ebene zu widmen, denn die visuellen Quellen bringen natürlich, wie alle anderen Quellen, bestimmte Interpretationsprobleme mit sich. Die Arbeit mit diesem Typ von Quellen ist auch im Bereich der jüdischen Studien relativ neu.

Das Interesse der Geschichtswissenschaft und Sozialwissenschaften an Bild als Quelle kann

---

45 Zitiret nach: Schumann, Jana. Von „jüdischem Humor“ und „verjudeter Kunst“. In: Hödl, Klaus. (Hrsg.). *Nicht Nur Bildung, Nicht Nur Bürger: Juden in Der Populärkultur*. Innsbruck: Studien-Verl., 2013. S. 93.

46 Hödl, Klaus. „Jüdische Differenz“ in der allgemeinen Populärkultur. Einblicke in die jüdisch-nichtjüdischen Beziehungen in Wien um 1900. In: Honsza, Norbert, Przemysław Sznurkowski (Hrsg.). *Deutsch-jüdische Identität: Mythos Und Wirklichkeit ; Ein Neuer Diskurs?* Frankfurt: M. Lang-Ed. 2013. S.63.

47 Ibid.S.59.

lange Zeit vor dem sog.. *visual* oder *pictorial turn* betrachtet werden. Z.B. bereits Karl Lamprecht hielt in den historiographischen Analyse die Kultur für entscheidender als die Politik und Pierre Bourdieu ist nur einer von mehreren Soziologen, die in ihren Schriften das Visuelle als Bestandteil der Kultur herausstellen<sup>48</sup> und auch in neueren Arbeiten beruft man sich immer wieder auf Walter Benjamin, der schon 1940 feststellte: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“<sup>49</sup>

Die Geschichte der historischen Bildkunde kann in drei Abschnitte geteilt werden.<sup>50</sup> Im 19. Jahrhundert kam es zur Professionalisierung von Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte, während gleichzeitig die Sakralisierung der Kunst und ihre Aufladung als Ausdruck eines „Volksgeistes“ die Wahrnehmung der Bilder nachhaltig prägte.<sup>51</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konzeptionalisierten Aby Warburg und Erwin Panofsky eine Neuausrichtung der Bildwissenschaft als Ikonografie und Ikonologie.<sup>52</sup> Die ikonologische Analysemethode, die Erwin Panofsky entwickelte, hat wesentlich die weitere Entwicklung der historischen Bildkunde beeinflusst. Die dritte Phase ist eng mit Rainer Wohlfeil und seiner historischen Bildkunde in den 1980er Jahren verknüpft.

Mit bildlichen Quellen haben zunächst Mediävisten und Historiker der frühen Neuzeit gearbeitet, doch seit den 1970er Jahren gab es immer wieder Appelle, die visuellen Produktionen der Moderne verstärkt als Quellen für historische Forschung einzubeziehen.<sup>53</sup> Diese Debatte hat sich in den 1980er erweitert und im konkreten Umgang der Historiker mit Bildern taten sich zunächst die Anhänger der erwähnten historischen Bildkunde, v.a. Rainer und Trude Wohlfeil, hervor.<sup>54</sup> 1992 machte Heike Talkenberger weitergehende „methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde“, wobei ihr der Hinweis wichtig war, dass Bilder nicht nur Reflexe der Realität sind, sondern ihrerseits die historischen Prozess beeinflussen.<sup>55</sup> Die Studien von Wohlfeil und Talkenberger hatten allerdings auf die Historiker der modernen und Zeitgeschichte nur einen geringen Einfluss.<sup>56</sup> Dies hing mit mehreren Aspekten der historischen Bildkunde zusammen. Die Gründe dafür mögen in der starken Fokussierung auf künstlerische Produktion und Druckgrafik liegen oder hängen mit der Reduktion der Methode auf die Bildbetrachtung mit dem Ziel der

---

48 Brocks. Christine. Bildquellen der Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012. S. 8.

49 Zitiert nach: Pickhan, Gertrud: Levitan-Liebermann-Gottlieb. Drei jüdische Maler in ihrem historischen Kontext, in: Osteuropa, 8-10 (2008), S.250.

50 Pickhan, Gertrud: Levitan-Liebermann-Gottlieb. Drei jüdische Maler in ihrem historischen Kontext, in: Osteuropa, 8-10 (2008), S.250.

51 Ibid.S.250.

52 Ibid.S.250.

53 Gerhard, Paul. Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. In: Gerhard Paul (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006. S. 8.

54 Ibid.S. 9.

55 Ibid.S.9.

56 Brocks. Christine. Bildquellen der Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012. S. 9.

Ergänzung anderer Quellenbestände.<sup>57</sup> Aus diesen Gründen ist es bei der Arbeit mit Bildquellen nötig, sich von benachbarten Disziplinen inspirieren lassen. Es handelt sich v. a. um Kultur- und Literaturwissenschaften, Volkskunde oder Medienwissenschaft.<sup>58</sup> Eine wichtige Rollen haben in diesem Zusammenhang die *Visual-Cultural-Studies* gespielt.

Gegenwärtige Studien, die heutzutage mit Bildern als mit historischen Quellen arbeiten, lassen sich in drei Gruppen nach dem Verständnis von Bildern gliedern.<sup>59</sup> Es handelt sich um das Verständnis von Bildern als Beweisen, wobei der Evidenzcharakter der Bilder betont wird. Dieser Ansatz wird im Bereich der postkolonialen und Gender-Studien oder bei manchen sozialhistorischen Fragestellungen ausgenutzt, da es oft keine anderen Quellen außer der visuellen gibt und solche Studien benutzen bestimmte Methoden, um mögliche Fehlinterpretationen auszuschließen.<sup>60</sup> Die zweite Gruppe versteht Bilder als Repräsentationen und Konstruktionen. Dabei wird vorausgesetzt, dass Bilder nicht Wirklichkeiten abbilden, sondern diese konstruieren und repräsentieren.<sup>61</sup> Durch die Bildanalyse wird bei diesem Ansatz bestimmte Wirklichkeit aufgespürt, die über Texte nur schwer zu ermitteln ist.<sup>62</sup> Die dritte Gruppe der Studien nimmt Bilder als Handlung wahr. Diese Studien gehen ebenso davon aus, dass Bilder Konstrukte sind, wobei betont wird, dass Bilder selbst auch eine aktive konstruierende Wirkung haben und dadurch unsere Vorstellung von Wirklichkeiten gestalten und bestimmen.<sup>63</sup>

In der Geschichtswissenschaft, wie auch in dieser Arbeit, wurde in diesem Zusammenhang ein Mix an Methoden entwickelt. Bei der Bildanalyse war allerdings nötig festzustellen, was ein Bild überhaupt ist und deswegen sind auch für Historiker die Debatten der philosophischen Bildwissenschaft wichtig.<sup>64</sup> Von daher ist die paradigmatische Wende, die als „pictorial“, „iconic“ oder umfassender „visual“ turn bekannt ist, zu erwähnen. Diese Wende aus den 1990er Jahren, kann bis zu einem gewissen Maß als Reaktion auf die Grenzen des „linguistic turns“ verstanden werden, wobei es festzustellen ist, dass ihre Anhänger nicht einfach die Vorherrschaft des Wortes durch des Bildes ersetzen wollten, sondern plädierten für die Einführung neuer Methoden und neuer Perspektiven auf die Kultur von Seiten der beobachtenden Wissenschaft.<sup>65</sup> Analog zur Literaturwissenschaft als Wortführerin des „linguistic turns“ beansprucht die Kunstgeschichte die

---

57 Gerhard, Paul. Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. In: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006. S. 10./11.

58 Ibid. S. 9.

59 Ibid.

60 Ibid,

61 Ibid. S. 10.

62 Ibid.

63 Ibid, S. 11.

64 Ibid,

65 Ibid. S. 12.

Führungsrolle in der neuen Wende.<sup>66</sup> Als Reaktion auf diese Vorherrschaft der Kunstwissenschaft sind in angelsächsischen Raum die *Culture Studies*, *Visual Culture Studies* und *Visual Studies*, die interdisziplinäre Ausrichtung betonen.<sup>67</sup>

Obwohl es, wie bereits angedeutet, eine ganze Reihe der methodischen Ansätze zur historischen Bildanalyse zur Verfügung steht, gibt es keinen einfachen Verfahren, nachdem sich man orientieren könnte. Im Allgemeinen lässt sich allerdings festzustellen, dass es bestimmte Punkte gibt, an die bei der Bildanalyse nicht verzichtet werden sollte. Es handelt sich um die Auswahl der Bildquellen, deren Anzahl, Charakter und zeitliche Einordnung genauso um die Rahmenbedingung, also die Provenienz des Bildes, Umstände seiner Entstehung usw..<sup>68</sup> Danach folgt die formale Analyse und Bildbeschreibung und die Fragestellung und Thesenbildung, also die Feststellung, was überhaupt aus dem Bilde erfahren werden kann, folgt mit der Motivanalyse, wobei sie auf verschiedenen Aspekte konzentriert werden kann, die auch kombiniert werden können (es handelt sich um zeichentheoretische-semiotische, ikonographisch-ikonologische und funktionalistische Motivanalyse).<sup>69</sup>

In der jüdischen Geschichtsschreibung zeigen sich in den letzten Jahren die Ansätze des *visual turn* als besonders nutzbringend, und zwar in Studien mit sozialhistorischen Fragestellungen wie eben Identitätskonstruktionen. Ein Beispiel dafür kann das Werk von Ezra Mendelssohn, indem er das Leben und Werk des jüdischen Malers Maurycy Gottlieb als eine historische Studie verarbeitet hat. Drei jüdische Maler im historischen Kontext werden in einem Artikel<sup>70</sup> von Gertrude Pickhan verglichen, wobei das Ziel der Autorin besteht darin, ihre Rezeption durch Zeitgenossen und die Vielfalt der jüdischen Identitätskonstruktionen zu illustrieren. Aus der neuesten Studien, sind auch Werke von Klaus Hödl zu erwähnen, v.a. seine Studie *Kultur und Gedächtnis* aus dem Jahre 2012.<sup>71</sup>

---

66 Brocks, Christine. Bildquellen der Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012. S. 12.

67 Ibid. S. 13.

68 Ibid. S. 19.

69 Ibid. S. 20/21.

70 Pickhan, Gertrud: Levitan-Liebermann-Gottlieb. Drei jüdische Maler in ihrem historischen Kontext, in: Osteuropa, 8-10 (2008). S. 247 – 264.

71 Hödl, Klaus. Kultur und Gedächtnis. Paderborn. Ferdinand Schöningh. 2012.

## 2.4 Historische Netzwerkforschung

Da ein wesentliches Bestandteil dieser Arbeit darin besteht, den Jakob Steinhardts Künstlerkreis zu rekonstruieren und analysieren, wird hier auch die Methodik der historischen Netzwerkforschung ausgenutzt. In der Umgebung von Jakob Steinhardt entwickelte sich nämlich ein relativ komplizierter Netz von Künstlern, Juden und Nichtjuden, die sich gegenseitig beeinflussten und dadurch wurden auch die jüdischen Identitätskonstruktionen formiert. Diese Netz bestand v.a. aus bildenden Künstlern, aus Kunstlehrer Steinhardts, aus seinen Künstlerkollegen, aus Schriftsteller und Musikern. Im folgenden Text wird kurz auch der Konzept der historischen Netzwerkforschung vorgestellt.

Die sog.. historische Netzwerkforschung wird in den letzten Jahren in der Geschichtswissenschaft immer häufiger benutzt, obwohl es sich im keinen neuen Ansatz handelt. Der Begriff wurde bereits seit 70er Jahren benutzt, und zwar wurden mit ihm unterschiedliche Dinge gemeint.<sup>72</sup> Für die Zwecke der Geschichtswissenschaft zeigt sich allerdings die *soziale Netzwerkanalyse* als besonders nutzbringend. Die soziale Netzwerkanalyse knüpft an die soziologische Arbeiten von Georg Simmel und Jacob Moreno und als kompletter Ansatz zur Netzwerkanalyse hat sich schon in einigen Untersuchungen Pierre Bourdieu Begriff des „sozialen Kapitals“ erwiesen.<sup>73</sup> Seit den 1990er Jahren wird die historische Netzwerkforschung in immer mehreren historischen Arbeiten benutzt genauso wie bei anderen Sozialwissenschaftler mit historischen Fragestellungen.<sup>74</sup> Von einem größeren Aufstieg in der Geschichtswissenschaft kann aber erst seit 2000 Rede sein. Methodisch haben diese Arbeiten an prosopographische Forschungen und Auswertung der von sozialen Beziehungen angeknüpft.<sup>75</sup> Beispielweise handelt es sich um Carola Lipp und ihre Arbeit über die politische Kultur in der Stadt Esslingen im Vormärz und während der 1848er Revolution und um die Untersuchungen von Wolfgang Seibel und Jörg Raab über die Verfolgungsnetzwerke während des Nationalsozialismus.<sup>76</sup> Selber die Autoren des bereits zitierten Artikels aus *Geschichte und Gesellschaft* beweisen in ihren Studien die Vorteile der historischen Netzwerkforschung. Methodisch sind drei wichtige Punkte zu erwähnen.

1) *Datenerhebung* – klassische historischen Quellen sind bei der historischen Netzwerkforschung Kreditnetzwerken, Heiratsverhalten oder Briefkorrespondenz. In der vorliegenden Arbeit handelt sich um zwei unterschiedliche Quellen – Gästebücher und Briefkorrespondenz. 2) *Visualisierung* -

---

72 Düring Marten, Eumann Ulrich. Diskussionsforum Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften. In: Geschichte und Gesellschaft 39. 2013. S. 370.

73 Ibid. S. 371/372.

74 Ibid. S. 372/373.

75 Ibid. S. 374.

76 Ibid. S. 373.

eine Visualisierung sozialer Beziehungen durch Netzwerkkarten ermöglicht es, Akteure innerhalb ihrer realen Sozialbeziehungen zu verorten und deren Struktur und Relevanz näher zu analysieren.<sup>77</sup> Ein Graph dieser sozialen Beziehungen wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls ausgenutzt. Seine Vorteile bestehen v.a. darin, dass neben der reinen Struktur sich drei Dimensionen in einer Netzwerkkarte platzieren lassen und vom Leser auf einen Blick erfassen: der Stellenwert einer Person wiedergegeben über die Größe des Knotens, Eigenschaften der Personen (Alterskohorte, Partei, Geschlecht etc.) über die Form oder Farbe des Knoten und die Intensität der Verbindung über die Stärke der Kanten.<sup>78</sup> Als dritter Punkt erwähnen Marten Düring und Ulrich Eumann die Maßzahlen, die allerdings für die vorliegenden Arbeit nicht relevant sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die historische Netzwerkforschung eine bereichernde Methode für die Geschichtswissenschaft ist. Wie die Arbeiten von Marten Düring und Ulbricht Eumann beweisen, können die genaue soziale Bindungen zeigen das, was durch die bisherigen sozialgeschichtlichen Methoden nicht möglich war.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup>Ibid. S. 378 – 379.

<sup>78</sup>Düring Marten, Eumann Ulrich. Diskussionsforum Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften. In: Geschichte und Gesellschaft 39. 2013. S. 379.

<sup>79</sup>Beispielsweise zeigt Ulrich Eumann in seiner Studie über die Netzwerke des Widerstands in Köln, dass erst die Anwendung der Methoden der Historischen Netzwerkforschung ermöglicht uns, einen Überblick über die Strukturen des Widerstands vor allem aus der Arbeiterbewegung zu erhalten, z.B. die Verbindung zwischen dem sozialdemokratischen und kommunistischen Widerstand war viel enger, als vermutet.

### 3 Jüdische Renaissance und Kulturzionismus

Wollen wir den Ideenkontext der jüdische Maler in der Umgebung von Jakob Steinhardt annähern, ist es nötig, die wichtigsten Strömungen in den Kreisen der jüdischen Intellektuellen zu erwähnen, denn sie waren prägend für diese künstlerische und intellektuelle Kreise. Jakob Steinhardt wird als einer der wichtigsten Vertreter der sog. jüdischen Renaissance präsentiert. Bei der Analyse seiner Werke taucht immer wieder die Frage auf, was für eine Stellung innerhalb von dieser Strömung hatte und wie sein Bezug zum Zionismus, bzw. Kulturzionismus war. Dies gilt auch für seinen Künstlerkreis. Es zeigt sich nämlich, und viele in dieser Arbeit erwähnten Künstler belegen es, dass eine aktive Beteiligung an der sog. jüdischen Renaissance muss nicht unbedingt bedeuten, dass die Künstler selber aktive und überzeugte Zionisten waren. Es ist also wichtig die Frage zu stellen, wo die Grenze zwischen den verschiedenen Strömungen liegt, ob es sie überhaupt gibt bzw. was es bedeutet. Das folgende Kapitel ist deswegen dem Zionismus, Kulturzionismus und der sog. jüdischer Renaissance gewidmet, wobei die Bedeutung der bildenden Kunst in diesem Kontext wieder betont wird. Besondere Aufmerksamkeit wird auch der Rolle der sog. *Ostjuden* in diesem Kontext gewidmet, die auch für die bildende Kunst von einer besonderen Bedeutung ist, die ebenfalls für den Zionismus und für die jüdische Renaissance wichtig ist.

Das folgende Kapitel geht von einzelnen Monographien aus, die sich näher mit den genannten Strömungen mit Hinblick auf die Kunst beschäftigen. Im Fall des Zionismus wird von der Monographie von Jascha Nemtsov über Zionismus in der Musik ausgegangen, da er sich intensiver mit dem Bezug des Zionismus zur Kunst beschäftigt. Im Fall der zionistischen Kultur und Kulturzionismus wird hauptsächlich mit der Monographie von Michael Berkowitz - *Zionist Culture and West European Jewry Before The First World War* gearbeitet. Das Teil, das der sog. jüdischen Renaissance gewidmet wird, geht von der Monografie von Michael Brenner *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik* aus und es wird ebenfalls mit der Monografie von Mark Gelber *Melancholy Pride: Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism* gearbeitet, da sich der Autor näher der Beziehung zwischen jüdischer Renaissance, Kulturzionismus und Kunst beschäftigt. Das letzte Teil wird dem Bild der sog., *Ostjuden* gewidmet. Hier wird es von Werk von Steven Aschheim ausgegangen, da er sich in seiner Monografie *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923* mit diesem Thema sehr intensiv auseinandersetzt und thematisch verbindet er die in den vorherigen Teilen behandelte Themen.

### 3.1 Zionismus, Kulturzionismus und jüdische Kunst

Die zionistische Bewegung muss im Kontext der europäischen Nationalbewegungen betrachtet werden. Erst in dieser Zeit konnte sie nämlich ihr Gestalt annehmen und es überrascht nicht, dass die ersten modernen Pläne für eine Rückkehrbewegung ins Heiligen Land aus Regionen stammen, die Bereits in Mitte des 19. Jahrhunderts von nationalen Konflikten geprägt waren, dem Balkan und den preußischen Ostgebieten.<sup>80</sup> Obwohl mit der Erfindung der zionistischen Ideologie sehr oft Theodor Herzl erwähnt wird, ist es festzustellen, dass es sich nicht um seine Entdeckung handelte. Im Jahre 1862 veröffentlichte Moses Hess seine Schrift *Rom und Jerusalem* und zwei Jahrzehnte später schrieb der russische Arzt Leon Pinsker unter dem direkten Eindruck der russischen Pogrome sein Buch *Auto-Emancipation*. Beide Schriften gelten als die wichtigsten zionistischen Schriften vor Theodor Herzl<sup>81</sup> und Moses Hess kann als Vorläufer der drei wichtigsten Richtungen im Zionismus betrachtet werden.<sup>82</sup> Es handelt sich um den politischen, ökonomischen und kulturellen bzw. geistlichen Zionismus. Zionistische Bewegung kann von daher keinesfalls als einheitlich betrachtet werden – und auch die Begründer bzw. Vertreter der genannten Richtungen haben oft ihre Positionen geändert.

Der politische Zionismus ist eng mit der erwähnten Persönlichkeit von Theodor Herzl verbunden. Für den politischen Zionismus war die Vorstellung signifikant, dass die Juden ein Volk wie andere unterdrückten Völker seien und dass ihre Befreiung mit ähnlichen politischen und diplomatischen Mittel erreicht werden könne.<sup>83</sup> Genauso wie Leon Pinsker war auch Herzl der Meinung, dass der Antisemitismus nicht durch Assimilation zu überwinden war, von daher war es nötig, einen Staat zu gründen, wobei Palästina zunächst nur eine von mehreren Optionen war, zeitweilig wollte Herzl z.B. den Judenstaat in Uganda gründen.<sup>84</sup> Selbs Herzl hielt die „Judenfrage“ für eine nationale Frage. Auch sein bekanntestes Programmwerk *Der Judenstaat* ist kein religiöses Werk und Herzl wurde auch deswegen kritisiert.

Der praktische Zionismus geht von den Schriften von Rabbinern Alkalai und Kalischer aus.<sup>85</sup> Kalischer setzte sich dafür ein, die jüdische Präsenz in Palästina zu vermehren und die ökonomische Grundlage der dortigen Juden zu verbessern, und zwar durch produktive Berufe und

---

<sup>80</sup>Brenner, Michael. Geschichte Des Zionismus. München: Beck, 2002.S 10.

<sup>81</sup>Ibid. S 12.

<sup>82</sup>Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009. S. 30.

<sup>83</sup>Ibid. S. 31.

<sup>84</sup>Schoeps, Julius H. *Über Juden Und Deutsche*. Stuttgart [u.a.]: Burg-Verl.2010. S.125.

<sup>85</sup>Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009. S. 32.



Landwirtschaft anstatt der Spenden von Diaspora.<sup>86</sup> In Deutschland entstanden Vereine, die die landwirtschaftliche Arbeit in Palästina unterstützten und nach den Pogromen in den 1880er entstanden ähnliche Vereine auch in Russland, das das Zentrum des praktischen Zionismus wurde.<sup>87</sup> Die Lösung der „Judenfrage“ sahen die praktischen Zionisten in der Rückkehr der Juden nach Palästina und Gründungen von landwirtschaftlichen Siedlungen dort.<sup>88</sup> Die russischen Juden, denen es verboten war, Land zu bearbeiten, wollten in Palästina Bauern werden und dadurch eine Grundlage für nationale Erneuerung schaffen.<sup>89</sup> Diese sozialistisch orientierten Mitglieder der russisch-jüdischen Organisation „Bilu“ kamen 1882 nach Palästina und leiteten die erste Alija (1882 - 1903).<sup>90</sup> Die zweite Alija (1904 – 1914) folgte nach noch brutaleren Pogromwellen. Um 1904 nach dem Tod von Theodor Herzl lässt sich auch an der Spitze der zionistischen Bewegung ein Wandel vom politischen zum praktischen Zionismus beobachten.<sup>91</sup> Während Herzl der Meinung war, dass eine jüdische Massenansiedlung erst nach einer erfolgreichen diplomatischen Mission sinnvoll sei, versuchten die praktischen Zionisten durch die rasche Ansiedlung und durch Landkäufe Tatsachen vor Ort zu schaffen.<sup>92</sup>

In der gleichen Zeit wie die bereits erwähnten zionistischen Richtungen entstand auch der Kulturzionismus. Viele jüdische Künstler einschließlich Jakob Steinhardt waren von Kulturzionismus beeinflusst und oft lasen sie auch z.B. Achad Ha'am. Deswegen wird in dieser Arbeit versucht, diese Strömung innerhalb des Zionismus, besonders mit Hinblick auf das Verhältnis des Kulturzionismus zur bildenden Kunst, näher zu erklären. Der Kulturzionismus entstand in der gleichen Zeit wie die oben beschriebenen zionistischen Strömungen. Der wichtigste Denker in diesem Zusammenhang war zweifellos Ascher Ginsberg, besser unter dem Pseudonym Achad Ha'am bekannt. Achad Ha'am kritisierte sehr scharf den praktischen aber auch den politischen Zionismus. Michael Brenner beschreibt den Unterschied zwischen dem politischen und geistlichen Zionismus folgendermaßen: *Herzl wollte einen Judenstaat, Achad Ha'am einen jüdischen Staat.*<sup>93</sup> Nach Ha'am sollte der Erlangung der politischen Selbständigkeit und der Besiedlung des eigenen Landes eine gewaltige Erziehungsarbeit vorausgehen.<sup>94</sup> Um ein unabhängiges Leben in einem neuen Land zu vorbereiten, musste ein nationales Bewusstsein und

---

86 Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009. S. 32.

87 Ibid.

88 Ibid.. S. 33.

89 Ibid.

90 Ibid.

91 Brenner, Michael. Geschichte Des Zionismus. München: Beck, 2002.S. 57.

92 Ibid.

93 Ibid. S. 46.

94 Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009. S.35.

eine nationale Kultur aufgebaut werden.<sup>95</sup> Die größte Gefahr sah Ha'am in der Anpassung an der Kultur der verschiedenen Ländern nach der Öffnung des Ghettos. In anderen Wörtern betonten die Kulturzionisten die spirituellen Bedürfnisse des jüdischen Volkes und übersahen nicht die unmittelbare psychische Bedrohung und argumentierten dadurch, dass die Juden wohl als Menschen, aufgrund der rapiden Assimilation aber vielleicht nicht als Juden überleben würden.<sup>96</sup>

Ein besonderes Kapitel prägt der Bezug des Zionismus zur Kunst und Kultur. Dieser wurde intensiv von Michael Berkowitz in seiner Monografie *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*<sup>97</sup> bearbeitet. Er analysiert die Rezeption der zionistischen Kultur bei den westlichen und zentraleuropäischen Juden, die sich mit der Bewegung identifiziert haben. Es handelte sich um hoch assimilierten Juden, die bereits entfernt von der jiddischen Sprache und Orthodoxie waren.<sup>98</sup>

### 3.2 Jüdische Renaissance und ihr Bezug zum Kulturzionismus

In seinem Buch *Melancholy Pride* beschäftigt sich Mark Gelber mit der Beziehungen zwischen Kulturzionismus und der sog. jüdischen Renaissance sehr intensiv. Im Gegenteil zum Kulturzionismus beschreibt es sie als eine eher literarische und künstlerische Bewegung. Er schreibt: *As such, it was quite different from Ahad Ha-am's literary Hebraism, even if it appeared to share more with it than with the brand of Zionism represented by Herzl's political-diplomatic activity.*<sup>99</sup> Er weist ebenfalls auf Alex Bein, der schreibt: *Whereas for Herzl, Zionism was first and foremost political and diplomatic action, for Cultural Zionist like Buber, Zionism was a Weltanschauung.*

Der Begriff jüdische Renaissance wurde zum ersten Mal von Martin Buber benutzt, und zwar in einem von seinen Aufsätzen in der Zeitschrift *Ost und West* unter dem Titel *Juedische Renaissance*<sup>100</sup> im Jahre 1900. In diesem Artikel plädierte er für eine Wiederbelebung der jüdischen Kultur. „Renaissance“ bedeutete für ihn nicht Rückkehr, sondern Wiedergeburt. Diese Bewegung

95 Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009. S.35.

96 Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München. C. H. Beck, 2000. S. 35.

97 Berkowitz Michael. *Zionist Culture and West European Jewry Before The First World War*, Cambridge University Press. 1993.

98 Ibid. S.1-2.

99 Gelber Mark H. *Melancholy Pride: nation, race, and gender in the German literature of cultural zionism*. Tübingen: Niemeyer. 2000. S. 25.

100 Buber, Martin. Jüdische Renaissance. In: *Ost und West*, Jg 1 (1901) Nr 1, Sp. 7-10. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/2608080>.

hat in Opposition gegen deutsch-jüdischen bürgerlichen Gesellschaft.<sup>101</sup> Die Renaissance sollte aller Arten von kultureller Tätigkeit befassen. Martin Buber erweitert diese Ideen während seiner Rede auf dem 5. Zionistenkongress am 27. Dezember 1901. Er betont, dass für die Existenz eines jüdischen Staates, eine selbstständige jüdische Kultur nötig ist. Er schreibt: *Stehen wir nämlich einerseits ganz in der modernen Zivilisation, so können wir andererseits doch nichts von den Dingen aufgeben, worin sich die Seele unseres Volkes geäußert hat, als da sind: die Sprache, die Sitten, die naive Volkskunst der Lieder und Melodien, der Leuchter und Gewänder.*<sup>102</sup> Diese programmatische Rede sollte die Debatte für die nächsten Jahre prägen.<sup>103</sup> Der 5. Zionistenkongress ist auch deswegen wichtig, weil hier Martin Buber und Moses Ephraim Lilien eine Ausstellung jüdischer Künstler organisiert haben.

Außer Martin Buber hatte die jüdische Renaissance ihre Wurzeln im Zirkel russischer und galizischer Studenten in Berlin und Wien, wie Nathan Birnbaum, Achad Ha'am oder Berthold Feiwel.<sup>104</sup> Die kulturelle Renaissance war also eng mit der zionistischen Bewegung verknüpft. Jedoch hat die sog. jüdische Renaissance vor dem Ersten Weltkrieg nur eine kleine Minderheit der deutschen Juden angesprochen. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass auch nicht alle jüdischen Künstler mit dieser Bewegung identifiziert waren, wie das Beispiel von Max Liebermann beweist.<sup>105</sup>

Für die Entstehung der jüdischen Renaissance haben mehrere Orte eine wichtige Rolle gespielt. Es handelte sich vor allem um Wohnorte der jüdischen Schriftsteller, wie Prag, Wien, Odessa, Budapest oder Warschau. Berlin ist in diesem Zusammenhang deswegen wichtig, weil hier der Sitz der wichtigsten jüdischen Verlage war genauso wie der Sitz von zahlreichen jüdischen und zionistischen Organisationen und Einrichtungen.<sup>106</sup>

Es ist wichtig zu betonen, dass eben Kunst für die jüdische Renaissance eine sehr wichtige Rolle gespielt hat. Dieses Phänomen wird als ein Ergebnis der von den Zionisten so strikt abgelehnten Assimilation interpretiert<sup>107</sup> und sowohl handelte es sich um die Kontinuität der Verbindung der nationalistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklung einer

---

101 Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991. S. 3.

102 Buber Martin. Von jüdischer Kunst. Aus einem Referat, erstattet auf dem V. Zionisten-Kongress zu Basel am 27. Dezember 1901. Online: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Von-juedischer-Kunst>.

103 Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991. S.4.

104 Gelber Mark H. Melancholy Pride: nation, race, and gender in the German literature of cultural zionism. Tübingen: Niemeyer. 2000. S 17-53. Vgl. Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991. S. 3-9.

105 Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991. S.3.

106 Ibid. S. 7.

107 Ibid. S. 8.

nationalen Kunst (vgl. David Kaufmann). Ein negativer Aspekt, der die Betonung der jüdischen Kunst auch beeinflusst hat, war der Antisemitismus, vor allem von Richard Wagner und seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* repräsentiert. Eben Martin Buber setzte sich mit Wagners Thesen auseinander (*Jüdische Künstler*, 1903) und jeder, der im Band vorgestellten Künstler wird zu einem Gegenbeweis Wagners Behauptung, es ging also gar nicht um die Festlegung eines jüdischen Stils, größtmögliche nationale und stilistische Vielfalt mochte vielmehr als Beweis für die Vielfalt ihrer Anlagen zum Schöpferischen gerade beabsichtigt gewesen sein.<sup>108</sup> In diesem Kontext ist es ebenfalls wichtig zu erwähnen, dass es keine programmatische Schrift gab, wie genau die jüdische Kunst aussehen sollte.<sup>109</sup>

Die Verbreitung der Bewegung jüdischer Renaissance in einem sehr breiten Kontext hat Michael Brenner in seinem Buch *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik* (das Buch ist zum ersten Mal auf Englisch unter dem Titel *The Renaissance of Jewish Culture in the Weimar Germany* erschienen) beschrieben. Brenner definiert in diesem Kontext die jüdische Kultur als literarische, wissenschaftliche und künstlerische Äußerungen, die von verschiedenen Einrichtungen, wie zum Beispiel Schulen, Theatern oder Kulturverbänden, unterstützt wurden und durch denen die Juden ihre kulturelle Identität prägen wollten.<sup>110</sup> Bereits diese Definition der jüdischen Kultur in der Weimarer Republik bietet einen viel breiteren Kontext als die zionistische Bewegung. Brenner betont die Wurzeln dieser Entwicklung vor dem ersten Weltkrieg – die wachsende Assimilation und Akkulturation, den Zionismus aber auch den verstärkten Antisemitismus während des Ersten Weltkriegs, das sog. Kriegserlebnis<sup>111</sup>. Er beschäftigt sich mit einer ganzen Reihe von jüdischen Einrichtungen, die für die Jüdischen Renaissance wichtig waren – zu nennen sind die sog. jüdischen Lehrhäuser, die eng mit der Persönlichkeit von Franz Rosenzweig verbunden sind. Es handelt sich vor allem um das *Freie jüdische Lehrhaus* in Frankfurt am Main. Rosenzweig hatte ein breites Spektrum von Themen angeboten, wobei er einen besonderen Wert auf die hebräische Sprache gelegt hat. Die Popularität haben auch bekannte Namen der Referenten wie Erich Fromm, Gerschom Scholem oder Leo Baeck erhöht. Am Ende der Weimarer Republik ist es dann Franz Rosenzweig tatsächlich gelungen, das Interesse am Judentum zu wecken.<sup>112</sup> Brenner widmet sich auch der Entwicklung der Wissenschaft des Judentum, und zwar am Beispiel von Rosenzweig und

---

108 Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991. S.9.

109 Ibid. S. 9.

110 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München. C. H. Beck, 2000. S.15.

111 Mehr zum Thema Kriegserlebnis: Flohr Paul Mendes. *The Kriegserlebnis and Jewish Consciousness*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998. S. 227.

112 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München. C. H. Beck, 2000. S 81-114. Vgl. Mendes-Flohr Paul. *Jüdisches Kultur- und Geistesleben*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.B.S..135-140.

Bubers Übersetzungen von Talmud und von dem *Jüdischen Lexikon* a *Encyklopedia Judaica*.<sup>113</sup> Brenner analysiert auch Werke der bekannten jüdischen Schriftsteller der Weimarer Republik, mit Fokus auf die Wahrnehmung der Authentizität von Ostjudentum bei Arnold Zweig, Joseph Roth, Jakob Wassermann oder Else Lasker-Schüler.<sup>114</sup> Michael Brenner widmet sich in diesem Zusammenhang auch der synagogalen Musik, bildender Kunst und Architektur. Dabei ist es aber wichtig zu betonen, dass obwohl er Zionismus bzw. Kulturzionismus als wichtige Grundlage für die jüdische Renaissance wahrnimmt, interpretiert es sie nicht als das Gleiche, sondern als eine Kulturbewegung in einem viel breiterem Kontext.

Michael Brenner bietet in seinem Buch einen präzisen Überblick der jüdischen Kultur in der ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Deutschland und seine Monografie ist eine komplexe Analyse des Phänomens der sog. jüdischen Renaissance. Trotzdem gibt es einzelne Kritikpunkte, die erwähnt sein sollten, vor allem im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit. Es handelt sich vor allem um das Thema der Repräsentativität. Richard Bodek argumentiert in seiner Rezension<sup>115</sup> damit, dass Michael Brenner hauptsächlich von Beispielen aus Berlin ausgeht. Er schreibt genau: *What might other cities show? Furthermore, the reader is never sure just how many people were involved in this attempted return to tradition.*<sup>116</sup> Als Lösung schlägt er statistische Methoden und einen regionalen Vergleich vor. Einen ähnlichen Kritikpunkt betont auch Donald L. Niewyk in seiner Rezension.<sup>117</sup> Er kritisiert nämlich, dass Brenner die Rezeptionen der Kunstwerke nicht genug berücksichtigt hat, obwohl die Bücher in der analysierten Zeit intensiv rezensiert und diskutiert worden seien. Er betont auch die Tatsache, die auch Brenner zulässt, dass die Themen der Werke nur eine zionistisch orientierte Minderheit angesprochen hätten. Dies hängt auch mit einem größeren Problem zusammen, und zwar mit der Frage, inwieweit die jüdische Renaissance tatsächlich verbreitet war und wer durch sie angesprochen wurde. War es wirklich eine eher zionistisch orientierte Minderheit der jüdischen Bevölkerung Deutschlands oder hatte sie größere Bedeutung? Wie auch die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, die von dieser Strömung angesprochene Künstler haben eher Minderheit geprägt, nichts desto trotz muss man den Einfluss der visuellen Werke berücksichtigen.

Ein weiterer Kritikpunkt an Brenners Monografie erwähnt Larry Eugene Jones in seiner

---

113 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.S.114-144.

114 Ibid. S.145-169.

115 Bodek Richard. Rezension zu: Brenner Michael. *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*. New Haven and London. 1996. In: *German Studies Review*, Vol. 19. No. 3 (Oct., 1996) S. 568 – 569. Online: <http://www.jstor.org/stable/1432553>.

116 Ibid. S. 569.

117 Niewyk Donald L. Rezension zu Brenner Michael. *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*. New Haven and London. 1996. In: *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 1 (Feb., 1997), S. 127-128. Online: <http://www.jstor.org/stable/2171322>.

Rezension.<sup>118</sup> Nach Jones habe Brenner die Desillusion von Liberalismus bei der jüdischen Bevölkerung während der Weimarer Republik überschätzt, was die bereits erwähnte Kritik unterstützt. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Repräsentativität bei der Untersuchung der jüdischen Kultur und jüdischer Renaissance berücksichtigt werden sollte, genauso wie die Rezeption der einzelnen Werke.

### 3.3 Ostjuden: Begriff, Bild und Bedeutung

Im Zionismus genauso wie in der jüdischen Renaissance und in der bildenden Kunst spielen eine wichtige und gleichzeitig eine höchst ambivalente Rolle die sog. Ostjuden. In diesem Unterkapitel wird v.a. von der Monographie Steven Aschheim *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923* ausgegangen, da es sich um eine von wenigen Monographien handelt, die sich mit diesem Thema tief auseinandersetzt. Sollen wir auf einige neueren Arbeiten verweisen, erwähnen wir Arbeiten von Gertrud Pickhan. In ihrem Artikel aus dem Jahre 2015 plädiert sie dafür, sich wissenschaftlich tiefer mit der Begriffsgeschichte von *Ostjudentum* zu beschäftigen.<sup>119</sup> Von einer Dekonstruktion des Begriff kann schon in den 1920er Jahre Rede sein, wie Pickhan beweist<sup>120</sup> und stellt fest, dass einige stereotypische und nur wenig kritische Darstellungen der Ostjuden lange Zeit auch in der Nachkriegsgeschichtsschreibung präsent waren. Dagegen stellt sie die Entwicklung einer positiver Wahrnehmung des Ostjudentums<sup>121</sup>, die mit den Namen wie Martin Buber, Nathan Birnbaum oder Arnold Zweig verknüpft wurde und die auch für unser Thema von einer besonderen Bedeutung ist.

Der Begriff *Ostjude* wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt und die sog. *Ostjuden* wurden als schmutzig, laut und grob wahrgenommen.<sup>122</sup> Eine besondere Rolle hat in dieser Entwicklung die Aufklärung gespielt. Obwohl es Unterschiede zwischen Juden aus Ost- und

---

118 Jones Larry Eugene. Rezension zu: Brenner Michael. *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*. New Haven and London. 1996. In: *AJS*, Vol. 23, No.2. (1998) S. 284-286.

119 Pickhan Gertrud. „Ostjudentum“ und Mizrech Yiddishkeit. Begriffskonstruktionen. Selbstwahrnehmung und Fremdzuschreibungen. In: Mettauer Philipp, Staudingen Barbara (Hrsg.) „Ostjuden“ - Geschichte und Mythos. Studienverlag GmbH. 2015. S. 49-62.

120 Ibid. S. 49-50.

121 Ibid. S. 54.

122 Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923*. Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S. 3.

Westeuropa auch bereits vor der Emanzipation gab, hatten diese keine größere Bedeutung und unter den Juden gab es auch ein großes Solidaritätsgefühl.<sup>123</sup> Emanzipation in Westeuropa hat aber große Änderungen in dieser Wahrnehmung verursacht. Steven Aschheim schreibt: *Nineteenth-century Jewish emancipation in Western Europe destroyed both the assumption and bases of traditional Jewish society. Inevitably, it also transformed older patterns of Jewish national solidarity, for at least in the theory, political equality demanded a new kind of Jew whose identity was so closely interwoven with the modes of his particular society. This marks the birth of the German or English or French Jew.*<sup>124</sup> Dadurch entstand also eine neue Polarität zwischen den Juden in West- und Osteuropa. Ihre Verachtung drückten in der radikalsten Form die deutschen Juden aus, vor allem wegen der geographischen Lage (die Nachbarschaft mit Polen) und wegen der inneren Auseinandersetzungen mit den *Ostjuden*.<sup>125</sup> *The emergent stereotype of the Ostjude was as much the product of the acceptance of Enlightenment thinking as was German Jewry's own new self-image.*<sup>126</sup>

Die Wahrnehmung von den sog. Ostjuden illustriert besonders deutlich z.B. die Beziehung der Maskilim zur Jiddisch, die sie als ein minderwertiger Jargon, der von Deutsch abgeleitet wurde, interpretierten. Dies ist ebenfalls das Ergebnis der Assimilationstendenzen seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Genauso wurde die Kleidung der *Ostjuden* als eine peinliche und absichtliche Provokation wahrgenommen.<sup>127</sup> Dies hat die deutschen Juden an die bereits abgelehnten Vergangenheit erinnert. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Ostjuden genauso wie die deutschen Juden Produkte der Modernisierung geworden sind. Diese Situation haben die Migrationen seit der 1880er geändert.<sup>128</sup>

Die großen Pogromwellen in Osteuropa verursachten eine umfangreiche Migration nach Osten und infolgedessen auch eine verstärkte antisemitische Atmosphäre in Deutschland. Die Reaktion der deutschen Juden war wieder ambivalent – sie versuchten, die Ostjuden durch verschiedene karitative Tätigkeiten zu unterstützen, andererseits haben sie versucht, ihre mögliche Ansiedlung in Deutschland zu verhindern.<sup>129</sup> Als die Migrationswellen angefangen haben, waren die deutschen Juden überrascht und das Problem hat sich als größer erwiesen, als sie vermutet hatten. Obwohl die westeuropäischen genauso wie die US-amerikanischen Juden helfen wollten, niemand wollte sie in

---

123Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923.* Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S. 3.

124Ibid. S. 4.

125Ibid. S. 4.

126Ibid. S. 5.

127Ibid. S. 10.

128Ibid. S. 31.

129Ibid. S. 33.

eigenem Land haben.<sup>130</sup> Deutsche Juden haben sich durch die Migration von Osten bedroht gefühlt. In dieser Zeit kann man ebenfalls von einem Aufstieg des politischen Antisemitismus in Deutschland sprechen. Vor allem nach dem Cholera-Ausbruch im 1892 wurde das stereotypische Bild des Ostjuden befestigt – Ostjude als Schmutz, Erkrankung und Degeneration und dieser Art von Dehumanisierung wurde üblich.<sup>131</sup> Jedoch gingen zwischen 1905 und 1914 gg. 700 000 Ostjuden durch Deutschland und die Unterstützung von der dortigen jüdischen Seite war groß.<sup>132</sup> Ein anderer Faktor, der das negative Bild von Ostjuden während des ersten Weltkriegs prägte, war die Prostitution jüdischer Frauen, die mit den niedrigsten sozialen Schichten verbunden war.

Sven Aschheim stellt fest, dass die deutschen Juden sich in einer ambivalenten Position gegen Ostjuden befanden. Der Unterschied zwischen Ost- und Westjuden wurde als kulturell angesehen und die Westjuden haben die Ostjuden als eine „Ghetto-Kultur“, die prinzipiell rückgängig und unentwickelt war, wahrgenommen. Dies war im Gegenteil zu der emanzipierten deutsch-jüdischen Kultur gestanden.<sup>133</sup> Andererseits haben sie eine gewisse Verantwortung für die Ostjuden gefühlt. Sie mussten ihre Position zwischen Antisemitismus und Zionismus suchen.

Zionismus hat in diesem Hinsicht eine besondere Rolle gespielt. Wie bereits erwähnt wurde, sprach er vor dem ersten Weltkrieg nur eine Minderheit der deutschen Juden an. Diese nationale Bewegung sollte die Ostjuden vor der Armut retten – wie Steven Aschheim schreibt: *...transform the Ostjude from a powerless object of philanthropy into the natural and equal historical partner of his Western brother.*<sup>134</sup> Diese Idee wurde bereits im Kontext des 1. Zionistenkongress erwähnt. Den Organisatoren war es wichtig, das Solidaritätsgefühl mit den orthodoxen ostjüdischen Rabbis deutlich zu zeigen, z. B. durch religiösadequäte Speisegesetze (Kaschrut), wodurch auch Herzl sein Versprechen des Respekts gegenüber dem orthodoxen Judaismus beweisen wollte.<sup>135</sup> Sven Aschheim zitiert Theodor Herzl an dieser Stelle: *„Zionism has already brought about something remarkable and heretofore regarded as impossible: a close alliance between the ultra-modern and ultra-conservative elements of Jewery. The fact that that this has come to pass without undignified concession on the part of either side and without intellectual sacrifices is additional a proof, if such proof be needed, for the peopelhood of the Jews. A union of this kind is possible only on national basis.“*<sup>136</sup>

---

130Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Conscoisness 1800 – 1923.* Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S.34.

131Ibid. S. 36.

132Ibid. S. 37.

133Ibid. S. 57.

134Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Conscoisness 1800 – 1923.* Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S. 81.

135Berkowitz Michael. *Zionist Culture and West European Jewery Before The First World War,* Cambrindge University Press. 1993.S. 11/12.

136Herzl Theodor. Zitiert in: Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and*



Dies ist allerdings kein Zeichen dafür, das die Gründer des Zionismus die Unterschiede zwischen Ost- und Westjudentum bestritten hätten, z.B. Leo Pinsker hat in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Westjudentums und seine Aufgabe, bestehende auf die Organisation der zionistischen Bewegung.<sup>137</sup> Andererseits gab es innerhalb der zionistischen Bewegung ein stark idealisiertes Bild des Ostjudentums, was die ambivalente Wahrnehmung bestätigt. Die Ostjuden wurden fast glorifiziert – sie wurden als die einzigen Vertreter der *jüdischen Authentizität* wahrgenommen, die die kulturell mit den Westjuden auf demselben Niveau waren, allerdings haben sie ihre innerliche Einheit behalten.<sup>138</sup> *It is not surprising that Western Zionism attempted to view the Eastern Jewish masses in a new, more positive light.*<sup>139</sup>

Andere Position innerhalb der zionistischen Bewegung vertrat z.B. Max Nordau. Nach seiner Meinung sollte der Zionismus die ungebildete, arme und von der Mystik und Tradition beeinflusste Ostjuden retten. *The challenge of Zionism was to save these people from their unbearable suffering and to make them productive and cultured.*<sup>140</sup> Die ökonomische Rettung sei also nach Nordau die Aufgabe der deutschen Zionisten gewesen. Die Änderung der ökonomischen und sozialen Bedingungen war allerdings auch das Ziel der ostjüdischen Zionisten.<sup>141</sup>

Diese Positionen haben zwei teilweise gegensätzliche Strömungen innerhalb der zionistischen Bewegung repräsentiert, und zwar eine idealistische, romantisierte und eine pragmatische, realistische. Dies hat auch die Wahrnehmung der sog. *Ostjuden* intensiv beeinflusst. Vor allem handelte es sich nach Aschheim um die zweite Generation der deutschen Zionisten, die tief von Kulturzionismus und Achad Ha'am und Martin Bubers Appell zur *jüdischen Renaissance* beeinflusst waren, die die positive Wahrnehmung der Ostjuden propagiert haben. Allerdings hat es sich, wie Aschheim feststellt, im eine Minderheit innerhalb eine Minderheit, gehandelt.<sup>142</sup> Auch ein wesentlicher Einfluss der deutschen Kultur ist zu erwähnen. Steven Aschheim schreibt: *The radical view of Jewish renaissance was part of a wider neoromantic German mood. It consciously entailed a romantic vision of existence and explicit break with positivist approach to social reality.*<sup>143</sup> Eine besondere Bedeutung für die Wahrnehmung der Ostjuden hatte Bubers Interpretation des Chassidismus. In diesem Kontext ist die wachsende Popularität der ostjüdischen Kultur, des jiddischen Theater oder Volkslieder oder der Übersetzungen aus Hebräisch und Jiddisch. Allerdings,

---

German Jewish Consciousness 1800 – 1923. Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S.81.

137 Aschheim Steven E. Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923. Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S.82.

138 Ibid. S.84.

139 Ibid. S.85.

140 Ibid. S.87.

141 Aschheim Steven E. Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923. Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S.88.

142 Ibid. S.99.

143 Ibid. S.101.

wie Sven Aschheim bemerkt, wurden nicht alle Aspekte des *Ghettolebens* idealisiert. *German cultural Zionists viewed Ostjuden as the embodiment of Jewish authenticity lost to the world of Western Jews, but they also demanded a significant modernization of that authenticity.*<sup>144</sup> Dies gilt auch für die *jüdische Renaissance* im allgemeinen. Sie war keine Rückkehr zum traditionellen Judentum, sondern der Versuch, ausgewählte Aspekte dieser Tradition in den Rahmen einer modernen, säkularen Kultur einzupassen.<sup>145</sup>

### 3.4 Diskurse über jüdische Kunst im 19. und im frühen 20. Jahrhundert

Obwohl zeitgenössische Debatten über jüdische Kunst einen eher geringen Einfluss auf die Identitätskonstruktion der jüdischen Künstler hatten, waren viele Kunsthistoriker des 19. und 20. Jahrhunderts im engen Kontakt mit Künstlern. Nennen wir als Beispiel den ersten Direktor des Jüdischen Museums in Berlin Karl Schwarz, der zu verschiedenen Künstlern, unter anderem auch zu jüdischen insbesondere ostjüdischen Künstlern Kontakt pflegte. Selbst Jakob Steinhardt war im Kontakt mit ihm. Viele Historiker bzw. Kunsthistoriker waren selber politisch engagiert und durch ihre Arbeiten ihre Stellungen zur jüdischen Identität demonstrierten. Dies war z. B. der Fall von David Kaufmann. Die Entwicklung der jüdischen Kunstgeschichte hängt eng mit der bereits beschriebenen Strömungen innerhalb der jüdischen Gesellschaft seit Ende des 19. Jahrhunderts zusammen. Es ist kein Zufall, dass die wichtigsten jüdischen Kunsthistoriker dieser Zeit Zionisten waren. Im Bezug auf diese Arbeit wird die Entwicklung der jüdischen Kunstgeschichte v.a. im Zusammenhang mit der Interpretation der Zeitungsrezensionen der Werke der dargestellten Künstlern ausgenutzt. Die kulturzionistische Presse operiert nämlich sehr häufig mit den Begriffen wie eben *jüdische Kunst*, *jüdische Künstler* bzw. *jüdische Seele* (im Sinne von Martin Buber).

Die Frage was es *jüdische Kunst* ist und ob es sie überhaupt gibt, kann auch heute als ein wesentliches Dilemma verstanden werden. Klaus Hödl in seiner Studie<sup>146</sup> über jüdische deutsch-jüdische Kontaktzonen im 19. und 20. Jahrhundert setzt sich mit dieser Frage auseinander. Er beschäftigt sich mit der Definition des jüdischen Künstlers und stellt in Frage, ob Artefakte einen Bezug zu einem jüdischen Thema aufweisen und/oder von jüdischen Künstlern hervorbracht werden müssen, um als jüdische Kulturleistungen zu gelten oder ob konvertierte Juden weiterhin als

---

144 Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923.* Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S. 108.

145 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik.* München. C. H. Beck, 2000. S. 31.

146 Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis.* Paderborn. Ferdinand Schöningh. 2012.

jüdische Kulturschaffende bezeichnet werden können.<sup>147</sup> Unter dem Begriff jüdischer Künstler versteht Hödl eine Person die, egal ob konvertiert oder nicht, in ihren Werken eine jüdische Identität zum Ausdruck bringt und ein jüdisches Kunstwerk müsse einen Bezug zu einem jüdischen Thema ausweisen. Hödl lässt zwar zu, dass es sich um eine sehr unscharfe und weite Definition handle, aber sie kann, seiner Meinung nach, helfen, die Komplexität der Frage, was darunter zu verstehen, zu reduzieren.<sup>148</sup>

Wie oben bereits erwähnt, beschäftigten sich mit der Frage jüdischer Kunst Historiker und Kunsthistoriker seit dem 19. Jahrhundert. Zur Zeit stellen nur wenige Studien, die sich mit dem Thema dieser Debatten näher auseinandersetzen, zur Verfügung.

In dieser Arbeit wird größtenteils von dem Werk *Du sollst Dir ein Bild machen*<sup>149</sup> von Markus Helmut Lenhart aus dem Jahre 2009 ausgegangen, das einen Überblick über dieses Thema anbietet.

Diskurse innerhalb des Judentums über jüdische Kunst und über das Bilderverbot hatten Einfluss auch auf die Mehrheitsgesellschaft. Mit der Frage jüdischer Kunst beschäftigte sich bereits Maimonides. Immanuel Kant betonte die Rationalität der jüdischen Religion durch das Bilderverbot. Für die kunsthistorische Forschung stellte allerdings die Einordnung und Definition jüdischer Kunst ein besonderes Problem dar.<sup>150</sup> Obwohl die meisten der Meinung waren, dass es so etwas wie eine jüdische Kunst gar nicht gäbe, hat sich doch dieses Thema durchgesetzt, und zwar hat hier eine bedeutsame Rolle die neu entstehende Wissenschaft des Judentums gespielt.<sup>151</sup> Mit ihr ist eng die Person David Kaufmanns verbunden. Er war einer der ersten jüdischen Forscher, die jüdische Kunst untersuchten und auch sammelten und seine Nachfolger wie Rachel Wischnitzer-Bernstein, Karl Schwarz, Ernst Cohn-Wiener und Franz Landsberger sind in dieser Tradition zu verstehen.<sup>152</sup>

David Kaufmann (1852 – 1899), aus Mähren stammender Historiker und Absolvent des Breslauer Rabbinerseminars setzte sich zunächst mit jüdischer Kunst unter dem Einfluss der Pariser Weltausstellung 1878 auseinander. In seinem Essay *Etwas von jüdischer Kunst*<sup>153</sup>, das nicht zufällig auf die Schrift *Etwas über die rabbinische Literatur* von Leopold Zunz hinweist, plädierte er fast apologetisch für eine jüdisch-nationale Kunst. Er forderte die jüdischen Künstler dazu auf, sich den jüdischen Themen zu widmen. Gleichzeitig wandte er sich gegen jene Formen der

---

147 Hödl, Klaus. Kultur und Gedächtnis. Paderborn. Ferdinand Schöningh. 2012.S. 12.

148 Ibid. S. 13.

149 Lenhart Markus Helmut. *Du sollst dir ein Bild machen*. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige. Innsbruck: Studien-Verl. 2009.

150 Ibid. S. 45.

151 Ibid.

152 Ibid.

153 Kaufmann David. *Etwas von jüdischer Kunst*. In.: Bran Marcus (Hrsg.) *Gesammelte Schriften* 3. Band. Frankfurt am Main. 1915. S. 150 – 153. Online: <https://archive.org/details/gesammelteschrif03kauf>

zeitgenössischen Ethnographie, die offensichtlich von der ikonophoben Tradition des Judentums überzeugt war.<sup>154</sup> Seine Auseinandersetzung mit jüdischer Kunst entwickelte er weiter, und zwar durch seinen Beitrag *Zur Geschichte der jüdischen Handschriftenillustrationen* ursprünglich abgedruckt als Appendix zu *Die Haggada von Sarajevo*<sup>155</sup> von 1898. Genauso wie in seinem bereits erwähnten Essay versucht er eine gewisse Kontinuität der jüdischen nationalen Kunst nachzuweisen. Eine besondere Rolle spielen für ihn in diesem Fall die kleinen Bilder an Rändern, deren ästhetische Gesichtspunkte seinen denkbar gewesen und haben die Keimzellen der jüdisch-hebräischen Buchillustration gebildet.<sup>156</sup> Besonderen Wert lag Kaufmann auf jüdische Illustrationen und wollte beweisen, dass Judentum ein integraler Bestandteil europäischer Kultur bildete.

Wie bereits erwähnt, haben mehrere Theoretiker an das Werk von David Kaufmann angeknüpft. Für Jakob Steinhart ist in diesem Zusammenhang der erste Direktor des jüdischen Museums Karl Schwarz von Bedeutung, da er im engen Kontakt mit ihm und anderen Künstlern der Berliner Sezession war. Karl Schwarz (1885 – 1961) war seit 1930 Direktor des Museumsvereins der jüdischen Gemeinde in Berlin und nahm am Aufbau des jüdischen Museums in Berlin teil. Kurz nach der Eröffnung am 24. Januar 1933 emigrierte er nach Tel Aviv.<sup>157</sup> Seine Überlegungen über jüdische Kunst sind mit seiner Schrift *Juden in der Kunst* verbunden. In diesem Schrift widmet er sich dem künstlerischen Schaffen von Juden von Altertum bis in die zeitgenössische Moderne.<sup>158</sup> Genauso wie David Kaufmann setzte sich auch Karl Schwarz mit dem Bilderverbot in der Tora und im Talmud auseinander und kam zum Schluss, dass es ein absolutes Verbot allenfalls kurzfristig und dann auch wohl nie in der ganzen Diaspora gleichzeitig gegeben hatte.<sup>159</sup> Mit der Erschließung der entsprechenden Möglichkeiten hätten die Juden nach Schwarz sehr rasch das Feld der bildenden Künste erobert.

---

154 Lenhart Markus Helmut. *Du sollst dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige*. Innsbruck: Studien-Verl. 2009. S.45.

155 Müller Heinrich David und. Schlosser Julius. *Nebst e. Anh. von David Kaufmann. Die Haggadah von Sarajevo : eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters*. Wien: Höder. 1898. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/1098138>.

156 Lenhart Markus Helmut. *Du sollst dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige*. Innsbruck: Studien-Verl. 2009. S.48.

157 Ibid. S. 66.

158 Ibid.

159 Ibid. S. 67.

## 4 Zur Person von Jakob Steinhardt

Mit dem Leben und Werk von Jakob Steinhardt beschäftigten sich bereits seine Zeitgenossen und Freunde. Als erstes erschien 1920 ein Buch von Arno Nadel in der Reihe des Verlags Neue Kunsthandlung „Graphiker der Gegenwart“.<sup>160</sup> In derselben Reihe ist ebenfalls ein Band von Steinhardts Künstlerkollegen Michel Fingesten erschienen. Arno Nadel beschäftigt sich hier mit den jüdischen Motiven Steinhardts Holzschnitten. Dieses Werk gilt als eine wichtige Quelle für Thema dieser Arbeit und wird in weiteren Kapiteln detailliert analysiert. 1930 erschien ein weiteres Band zu Jakob Steinhardt, diesmal von dem österreichischen Kunsthistoriker Hans Tietze. 1967 erschien dann Arbeit über Steinhardt Bekannter und Kunsthistoriker von Rudolph Pfefferkorn.

Zur Biographie und zum künstlerischen Schaffen von Jakob Steinhardt gibt es zurzeit mehrere Studien, Monographien und Ausstellungskataloge. Überwiegend handelt es sich um Arbeiten aus dem Gebiet der Kunstgeschichte, die sich v.a. mit dem graphischen Werk und Zeichnungen Steinhardts beschäftigen.<sup>161</sup> Von diesen Werken wird in diesem Überblickskapitel über die Person von Jakob Steinhardt großteils ausgegangen. Das Ziel des vorliegenden Kapitels besteht darin, die wichtigsten Punkte Steinhardts Biographie im Hinblick auf Leute, mit denen er im engen Kontakt war, zu beleuchten.

Jakob Steinhardt wurde am 24. Mai 1887 in Zerkow in der Provinz Posen in der Nähe von der russischen Grenze geboren. Er war der älteste von vier Söhnen einer jüdischen Familie. Seine Eltern, Joseph und Therese Steinhardt, betrieben ein kleines Kurzwarengeschäft<sup>162</sup> und gehörten dem Stand der Kleingewerbetreibenden an, so wuchs Jakob Steinhardt unter behüteten Verhältnissen auf.<sup>163</sup> Während der Großvater religiös lebte, waren die Eltern bereits weltoffen ausgerichtet und Jakob Steinhardt gehörte damit einer Generation an, die in der Fin-de-Siècle-Stimmung aufwuchs und an den Neuerungenbewegungen bewusst teilnahm.<sup>164</sup> Seit 1896 besuchte er ein Gymnasium in Berlin, wo er bei seinem Onkel wohnte. Im Jahre 1900 starb sein Vater und sein

---

160 Nadel Arno. Jakob Steinhardt. Verlag Neue Kunsthandlung. Berlin. 1920. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/1086437>.

161 Das graphische Werk Steinhardt, v.a. seine Holzschnitte behandeln auch Haim Gamzu und Leon Kolb bereits 1959, siehe Kolb Leon (Hrsg.). The Woodcuts of Jakob Steinhart. San Francisco: Genuart co. 1959., vgl. Amishai-Maisesls. Jakob Steinhardt. Etchings and Lithographs. Tel Aviv: Dvir. 1981., Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987., Amishai-Maisels Ziva. The Late Woodcuts of Jakob Steinhardt. Haifa 1987., Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000.

162 Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S.9.

163 Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S. 6.

164 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kunsthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Onkel übernahm die Vormundschaft für ihn und seine Geschwister.<sup>165</sup> Sehr früh entschied sich Steinhardt, Künstler zu werden, obwohl seine Mutter gegen seine Berufswahl war. Nach dem Gymnasialabschluss kehrte er sich zurück nach Zerkow und durch einen Zufall gelang es ihm, ein Stipendium für sein Studium am Berliner Kunstgewerbemuseum zu bekommen. Dank einem reichen Posener wurde er acht Jahre bis zum Beginn des ersten Weltkriegs unterstützt. Im Jahre 1907 verließ er das Kunstgewerbemuseum und wechselte zu **Lovis Corinth**, der ihm von 1907 bis 1909 unterrichtet hat und einen großen Einfluss an ihn ausübte, v.a. was die Distanz von dem wilhemischen Akademismus angeht, denn er hat versucht, religiöse, mythologische und historische Sujets künstlerisch zu verbinden.<sup>166</sup> Dieser Impetus verband sich bei Steinhardt mit einem jüdischen Kunstwillen der Wiederbelebung jüdischer Themen.<sup>167</sup>

An den Sonntagen erlernte Steinhardt die Technik des Radierens bei **Hermann Struck**. Dadurch began er sich intensiv mit Zionismus zu beschäftigen.<sup>168</sup> In seinem Atelier lernte er **Ludwig Meidner** kennen. Diese Begegnung ist ebenfalls von großer Bedeutung, denn mit ihm gründete er weniger Jahre später die Künstlergruppe „Pathetiker“. Ein weiterer wichtiger Punkt war Steinhardts Aufenthalt in Paris. Zwischen den Jahren 1908 – 1910 studierte er zunächst auf Corinths Empfehlung bei Jean Paul Laurens an der Académie Julian, später bei Théophile Alexandre Steinlen, dann bei Henri Matisse. Im Jahre 1911 reiste Steinhardt nach Italien. Nach einiger Zeit in Florenz fuhr er nach Rom, wo er viele Künstler seiner Generation traf.<sup>169</sup> Bald aber kehrte er wieder nach Berlin zurück. Trotzdem war seine Studienreise nach Italien bedeutsam, v.a. im Hinblick auf seine „Pathetiker-Zeit“. Er wurde nämlich stark von dem Pathos der italienischen Kunst des 16. Jh. beeinflusst und versuchte, die Einheit von Religion, Kunst und Leben, wiederzuerlangen.<sup>170</sup>

Nach seiner Rückkehr aus Italien blieb Steinhardt im engen Kontakt mit Ludwig Meidner. Während der Sommermonate 1911 wurde von ihm für zwei Monate besucht.<sup>171</sup> Im Sommer 1912 trafen sich beide Künstler in Meidners Atelier in Wilmersdorf und diskutierten Steinhardts Ideen über die Bedeutung, Möglichkeiten und Inhalte der Kunst.<sup>172</sup> Beide Künstler beschäftigten sich in ihren Werken mit Themen der apokalyptischen Landschaften, Orientierungslosigkeit oder zerstörende Häuser. Gemeinsam mit dem (nichtjüdischen) gleichgesinnten Maler Richard Janthur

165Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S.9.

166Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kunsthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. S.13.

167Ibid.

168Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S.10.

169Ibid.

170Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S. 8.

171Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S.12.

172Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S. 8.

gründeten sie 1912 eine expressionistische Künstlergruppe „**Die Pathetiker**“. Die erste Ausstellung der Gruppe fand von 2. bis 15. November 1915 in Herwarth Waldens avantgardistischer Galerie Der Sturm. Obwohl die Presse auf die Ausstellung sehr ablehnend reagiert hat, war die junge Generation der Künstler begeistert. Die Gruppe machte sich bekannt und die Künstler verkauften auch einige Bilder.<sup>173</sup> Der Stil der Pathetiker orientierte sich an Kunstbewegungen seiner Zeit, v.a. Kubismus, Futurismus und Expressionismus. Später schlossen sich der Gruppe weitere Künstler an, unter ihnen auch Lothar Homeyer.

Im Jahre 1913 schuf Jakob Steinhardt das Bild *Der Prophet*. Zu diesem Motiv kam er sein Leben lang zurück. In derselben Zeit beteiligte sich Steinhardt an der von Meidner, Paul Zech, Hans Ehrenbaum-Degele und Robert R. Schmidt herausgegebenen Zeitschrift *Das neue Pathos*.<sup>174</sup>

Mit dem Aufbruch des Ersten Weltkriegs endet die Zusammenarbeit der Pathetiker. Jakob Steinhardt wurde als Soldat zunächst in Litauen eingesetzt und arbeitete als Skizzenzeichner und Gräberphotograph in Libau. Im Oktober 1916 wurde er nach Rossienie versetzt.<sup>175</sup> Wie bei vielen anderen jüdischen Künstlern war dieser Zeit ein prägendes Erlebnis für Wiederentdeckung seines Judentums. In Litauen wurde er vom tief religiösen Leben der dortigen Juden beeindruckt. Seine Kriegszeichnungen, die sich dem ostjüdischen Leben widmeten, wurden bereits 1917 in der Berliner Sezession erfolgreich ausgestellt, und Jakob Steinhardt wurde Mitglied der Sezession und später sogar in den Vorstand gewählt.<sup>176</sup>

Im August 1917 fing er an, ein Tagebuch zu führen und am 10. August 1917 musste er an die Front in Galizien<sup>177</sup>. Ein chaotischer Rückzug aus Mazedonien überlebte Steinhardt unter Malaria-Anfällen und nur mit Hilfe eines Freundes. Von dem Schrecken des Krieges erholte sich Jakob Steinhardt in Zerkow und 1919 kehrte er wieder nach Berlin, wo er bis zu seiner Emigration 1933 blieb.<sup>178</sup>

Nach dem Krieg fing Steinhardt an, seine in Litauen gezeichneten und fotografierten Motive und Eindrücke als Gemälde, Holzschnitte und Radierungen umzusetzen.<sup>179</sup> Er illustrierte hauptsächlich jüdische Bücher und v.a. durch seine Illustration von *Haggada schel Pessach* (1921 und 1923) wurde er bekannt und gilt als einer der Hauptvertreter der jüdischen Renaissance im

---

173Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S. 9.

174Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S.13.

175Ibid.

176Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. S.17.

177Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S. 15.

178Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. S.17.

179Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000. S. 16.

Bereich der bildenden Kunst.

1922 heiratete Steinhardt Minni Gumpert und 1923 wurde seine Tochter Josefa geboren. Zu dieser Zeit wurde Steinhardt zu einem angesehenen Künstlern in Berlin. Er wurde oft zu Empfängen eingeladen, wo er sich mit anderen Künstler traf. Regelmäßig trafen sich die Künstler bei Steinhardt oder bei Meidner zu Hause. Aus dieser Zeit kommen Steinhardts Gästebücher, mit denen in dieser Arbeit gearbeitet wird. 1925 fuhr Steinhardt zum ersten mal nach Palästina. Er bekam den Auftrag, eine Serie von Landschaftsgemälden des Heiligen Landes zu machen und so entstanden dort v.a. Landschafts- und Stadtansichten.<sup>180</sup> Nach dieser Reise widmete sich Steinhardt Stadt- und Landschaftsansichten und loste sich von der Pathetiker-Zeit ab. 1928 erschien erste Monographie über Jakob Steinhardt und seine Erfolg in Berlin erreichte dadurch seinen Höhepunkt.

Kurz nach der Machtübernahme 1933 entschloss sich Steinhardt mit seiner Familie, Deutschland zu verlassen und emigrierte nach Palästina. Zunächst blieb er in Tel Aviv und 1934 zog er nach Jerusalem. Von 1934 bis 1949 unterhielt er eine eigene Kunstschule in Jerusalem und 1949 wurde er Leiter der Graphischen Abteilung an der Bezalel Kunstschule.<sup>181</sup> Von 1953 bis 1957 war er Direktor dieser Kunstschule

Jakob Steinhart starb am 11. Februar 1968 als international anerkannter Künstler.

---

<sup>180</sup>Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk.Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. S.18.

<sup>181</sup>Ibid.



## 5 Der Künstlerkreis

### 5.1 Die Lehrer

Mit seinen Lehrer, bzw. mit den Familien seiner Lehrer blieb Jakob Steinhardt das ganze Leben im Kontakt, wie die Korrespondenz, die in seinem Nachlass zu finden ist, belegt. Das vorliegende Teil, versucht die Kontakte und den gegenseitigen Einfluss von Lovis Corinth und Hermann Struck näher zu analysieren. Es hat sich um zwei unterschiedliche Persönlichkeiten gehandelt. Beide beeinflussten das Frühwerk von Jakob Steinhardt stark, wie Dorothee Kaufmann in ihre Dissertation zeigte.<sup>182</sup> Lovis Corinth, einer der wichtigsten Vertreter des deutschen Impressionismus, der selber nicht jüdischer Herkunft war, beeinflusste allerdings Steinhardts künstlerische Wahrnehmung religiöser Themen stark. Seine Biographie zeigt die Verbindung zwischen moderne Kunstrichtungen und religiöse Strömungen innerhalb des Expressionismus. Unter anderem war er im engen Kontakt mit der bedeutenden Persönlichkeiten des Berliner Künstlerlebens. Durch Hermann Struck kam Steinhardt zum ersten intensiven Kontakt mit dem Zionismus, denn Hermann Struck war nicht nur bekannter Radierer, sondern auch engagierter Zionist, der später bei der Gründung der Bezalel Akademie stand. Bei der Analyse wird von der Korrespondenz und von den eigenen Bilder ausgegangen. Als Grundlage von der Sekundärliteratur wird die Monographie über Hermann Struck von Jane Rusel.<sup>183</sup> Die Biografien der beiden Lehrer zeigen die verschiedene Motivationen zur Aufarbeitung der religiösen Themen genauso wie die gegenseitige Beeinflussung von der jüdischen aber auch von der nichtjüdischen Seite.

#### 5.1.1 Lovis Corinth (1858 – 1925)

Lovis Corinth hat Jakob Steinhardt von 1907 bis 1909 unterrichtet. Dorothee Kaufmann schreibt, dass er an ihn einen großen Einfluss ausübte, vor allem was die Distanz von dem wilhelmischen Akademismus angeht. Er hat versucht, religiöse, mythologische und historische Sujets künstlerisch zu verbinden.<sup>184</sup> Dieser Impetus verband sich bei Steinhardt mit einem

---

182 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999.

183 Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997.

184 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999S.13.

jüdischen Kunstwollen der Wiederbelebung jüdischer Themen.<sup>185</sup> Steinhart blieb mit der Familie Corinth lange Zeit im Kontakt. In seinem Nachlass im Jüdischen Museum in Berlin befinden sich Briefe von Corinths Frau Charlotte Berend-Corinth. Charlotte Berend-Corinth kam aus einer jüdischen Familie und 1933 emigrierte sie in die Vereinigten Staaten.

Lovis Corinth wurde 1858 als Sohn einer Gerbermeisters in dem ehemaligen ostpreußischen Landstädtchen Tipiau geboren.<sup>186</sup> Mit Unterstützung von seinem Vater absolvierte Corinth die damals sehr konservative Königsberger Kunstakademie. 1880 ging Lovis Corinth auf die Empfehlung seines Königsberger Lehrers nach München. Entscheidend für seine Studienzeit in München wurde das künstlerische Erbe Wilhelm Leibls.<sup>187</sup> Den Impressionismus hat aber Corinth während seiner Studienzeit kaum in seinen eigentlichen Vertretern kennengelernt.<sup>188</sup> Im Jahre 1884 ging er für drei Monate nach Antwerpen, wo er bei Paul Eugène Geoge<sup>189</sup> studierte. Er setzte sein Studium in Paris vor, es kann also durchaus möglich sein, dass er sich mit Impressionismus dort begegnete. Die Anerkennung von dem Corinths Werk kam aber in Paris und auch später in Berlin noch nicht. Allerdings durch die in Berlin angeknüpfte Bekanntschaft mit Max Klinger und Karl Stauffer-Bern wurde Corinth auf *Symbolismus* gewiesen, eine Kunst, die im Gegenstand zum Münchener Realismus stand.<sup>190</sup> Auch die allgemeine Bewunderung für Böcklin trug dazu bei, dass idealistische Kunstströmungen in seinem Werk wirksam wurden.<sup>191</sup>

1891 ging Corinth nach München zurück. Corinth hatte hier einen maßgeblichen Anteil an der Münchener Sezession und stand in der vorderen Front der rebellierender Maler, die allerdings ideologisch sehr diverse waren.<sup>192</sup> Corinth widmete sich in dieser Zeit der mythologischen Thematik und gab seine ursprüngliche realistische Ausgangsposition auf. Allerdings geriet Corinth in München aufgrund seiner Mitgliedschaft bei der „Freien Vereinigung“, die mit der Sezession in Fehde lag, zunehmend in eine isolierte Position, was schlussendlich zu seinem Umzug nach Berlin, das zum Sammelbecken des Impressionismus wurde, führte.<sup>193</sup> Zusammen mit Max Slevogt und Max Liebermann wurde hier Corinth zum Hauptvertreter des deutschen Impressionismus. Erst in diesen Kreisen wurde Corinth geschätzt.<sup>194</sup> Die künstlerische Opposition in Berlin, deren Teil Lovis Corinth war, stand im schärfsten Widerspruch zur offiziellen Kulturpolitik Wilhelms II., der

---

185 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S.13.

186 Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschenverlag. 1981. S. 5.

187 Wilhel Leibl (1844 – 1900) war ein bedeutender Vertreter des deutschen Realismus

188 Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschenverlag. 1981. S. 5.

189 Paul Eugène Geoge (1856 – 1941) war ein belgischer Maler.

190 Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschenverlag. 1981.S.6.

191 Ibid.

192 Ibid.

193 Ibid. S.7.

194 Ibid. S.7.

ausschließlich eine nationalistische, von chauvinistischen Zielen gelenkte Kunst förderte und der impressionistische Kreis musste dadurch auf heftige Ablehnung von staatlicher Seite stoßen.<sup>195</sup>

Im Jahre 1901 gründete Lovis Corinth die erste Kunsthochschule für Frauen.<sup>196</sup> Seine erste Schülerin war damals seine zukünftige Frau Charlotte Berend-Corinth, mit ihr war, wie erwähnt, die Familie Steinhardt bis in die 1950er im Kontakt blieb.

In seinem Werk nimmt das Selbstbildnis eine sehr bedeutsame Stellung. Er suchte das menschlich Empfinden und Verhalten nicht nur im subjektiven Bereich darzustellen, sondern auch in gesellschaftlich relevanten Themen aus der Mythologie.<sup>197</sup> Eine wichtige Rolle spielten bei Corinth die christlichen Themen. Wie andere Künstler seiner Zeit versuchte er, die Traditionen der christlichen Ikonographie durchzubrechen und die biblischen Geschichten zu einem alltäglichen Vorgang zu degradieren und seine mythologische und religiöse Bilder sind auch als Pamphlete auf den Salonidealismus zu verstehen.<sup>198</sup> Aus Corinths Atelier sind viele zukünftige Expressionisten hervorgegangen und außer Jakob Steinhardt waren es beispielsweise August Macke, Oskar Moll oder Ivo Hauptmann.

Im Dezember 1911 hatte Corinth einen Schlaganfall erlitten, was ein Durchbruch in seinem Schaffen verursachte – es handelte sich um eine Verlagerung zu Landschaftsmalerei.<sup>199</sup> Die Kriegsjahre spiegeln sich in seinem Werk in biblischer Thematik – Darstellung des Kains Brudermordes, Kreuzigungen und Kreuztragungen dominieren.<sup>200</sup> Das Bild *Der rote Christus* (1922) wird als Symbol für Leiden der ganzen Menschheit interpretiert. Corinth Werke, die nach 1911 entstanden sind sind in mehreren Hinsichten von Expressionismus beeinflusst und *Der rote Christus* ist ein Beweis dafür. Spürbar sind in seinem Spätwerk auch Einflüsse von Fauvismus und Kubismus.

Lovis Corinth starb als anerkannter Künstler am 17. Juli 1925 und zehn Jahre später wurde sein Werk auf die Liste der „entarteten Kunst“ gesetzt.

Jakob Steinhardt und Lovis Corinth wurden zwar nicht mit dem Glauben verbunden. Trotzdem ist der Einfluss von Corinth auf die Steinhardts Verarbeitung der jüdischen Thematik groß. In dem Einführungskapitel wurde die gegenseitige Beeinflussung als Ausgangspunkt der Prägung einer Identität beschrieben. Nach dem Konzept von Klaus Hödl haben Juden gemeinsam mit Nichtjuden die kulturellen Prozesse generiert.<sup>201</sup> Lovis Corinth protestierte seit der Zeit seiner

---

195 Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschelverlag. 1981.S.7.

196 Horst Uhr: Lovis Corinth. University of California Press, Berkeley 1990. S. 132-136, Online:

<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

197 Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschelverlag. 1981.S.8.

198 Ibid..S. 9.

199 Ibid. S.9.

200 Ibid..S.10

201 Hödl, Klaus.,„Jüdische Differenz“ in der allgemeinen Populärkultur. Einblicke in die jüdisch-nichtjüdischen

Wirkung gegen dem konservativen nationalistischen Akademismus. Er wurde als einer der Hauptvertreter des deutschen Impressionismus bekannt, er gründete die erste Kunstschule für Frauen. Ebenfalls legte er darauf Wert, menschliches Verhalten und Empfinden genauso wie gesellschaftliche Themen darzustellen. Jakob Steinhardt ist es gelungen, diese Motive im jüdischen Kontext zu verarbeiten. Seine Suche nach einem *authentischen Judentum* hat sich mit Corinths Bemühung um eine tiefgreifende moderne Kunst, die sich mit gesellschaftlichen Themen befasst, <sup>202</sup>verbunden.

Das folgende Teil versucht die oben beschriebene These mit einem Vergleich von mehreren Bildern von Corinth und Steinhardt zu begründen. Es handelt sich um zwei Bilder aus der Vorkriegszeit, die sich mit religiösen Themen auf einer besonderen Wiese auseinandersetzen. Lovis Corinth hat im Jahre 1907 das Bild *Das große Martyrium* [Abb.1] gemalt. Es handelt sich um ein expressionistisches Ölgemälde, deren Thema die Kreuzigung Christi ist. Der Prozess der Kreuzigung ist hier sehr lebendig dargestellt, obwohl Corinth nur mit Silhouetten bzw. Andeutungen der menschlichen Gestalten arbeitet. Bei den Interpretationen dieses Bildes wird es betont, dass das Martyrium und der Tod Christi nicht gewollt sind, sondern sich um das Werk von Menschen handelt.<sup>203</sup> Dies kann auch die künstlerische Betonung der Henker<sup>204</sup> beweisen. Ein traditionelles christliches Thema wird also expressionistisch verarbeitet, wodurch ein besonderer Aspekt des Geschehens – *menschliches Leiden* – betont wird.

Auch Jakob Steinhardt setzt sich in der Vorkriegszeit mit den biblischen Motiven auseinander, und zwar im jüdischen Kontext. Die Einflüsse von Corinth und Expressionismus sind allerdings sichtbar. Natürlich handelt sich es nicht um die einzigen Einflüsse. Es ist allerdings nötig festzustellen, dass die Corinths Verbindung der modernen Kunst mit religiösen Motiven für Steinharts Wahrnehmung des Judentums in der Vorkriegszeit eine wichtige Rolle spielte.

Jakob Steinhardt setzt sich in seiner frühen Schaffensphase mit zahlreichen biblischen Motiven auseinander, unter anderem auch mit christlichen Motiven. Dorothee Kaufmann betont in diesem Zusammenhang die mögliche Nietzsche-Rezeption<sup>205</sup>, die allerdings bei Steinhardt nicht direkt nachzuweisen ist.<sup>206</sup> Jakob Steinhardt verarbeitet genauso wie Lovis Corinth ein traditionelles christliches Thema – nennen wir als Beispiel *Anbetung der Hirten* [Abb.2], die er 1912/13 gemalt

---

Beziehungen in Wien um 1900. In: Honsza, Norbert, Przemysław Sznurkowski (Hrsg.). *Deutsch-jüdische Identität: Mythos Und Wirklichkeit ; Ein Neuer Diskurs?* Frankfurt: M. Lang-Ed. 2013. S.63.

202 Im Jahre 1922 ist noch das Bild *Martyrium* entstanden, das von der ursprünglichen Version aus 1907 ausgeht.

203 Frick Mechthild. *Lovis Corinth*. Berlin: Henschelverlag. 1981. 12 *Das große Martyrium*.

204 Horst Uhr: *Lovis Corinth*. University of California Press, Berkeley 1990. S. 164., Online: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

205 Kaufmann Dorothee. *Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk*. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S.43.

206 Allerdings wissen wir, dass der zweite Lehrer Steinharts Nietzsche gelesen hat.

hat. Genauso wie bei Corinth handelt es sich um eine expressionistische Verarbeitung eines christlichen Themas. Dorothee Kaufmann<sup>207</sup> weist auf die Gebrochenheit der Linien, die für die Dynamisierung und Dramatisierung des Geschehens sorgt. Stilistische Nähe zu El Greco ist hier ebenfalls spürbar. Die christliche Tradition ist also erkennbar, obwohl, wie Dorothee Kaufmann betont<sup>208</sup>, die Verflechtung mit den jüdischen Motiven hier ebenfalls sichtbar ist – einige der männlichen Figuren sind durch die Kippas als Juden erkennbar. Bei dem beschriebenen Bild handelt es sich also um eine Verflechtung der jüdischen mit der christlichen Bildtradition in einer modernen expressionistischen Kunstverarbeitung.

Stellen wir die Corinths und Steinhardts Bilder nebeneinander, ist der Einfluss von Corinth noch sichtbarer.



Abb. 1: Lovis Corinth: *Das große Martyrium*



Abb. 2: Jakob Steinhardt: *Anbetung der Hirten*

207 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S.45.

208 Ibid.

### 5.1.2 Hermann Struck (1876 - 1944)

Die Technik des Radierens hat Jakob Steinhart bei Hermann Struck gelernt. Nachdem er sein Studium am Kunstgewerbemuseum beendet hatte, wurde er Schüler bei Lovis Corinth und Strucks Atelier hat er an den Sonntagen besucht. Es handelte sich um keine außergewöhnliche Situation. Bei Struck haben damals viele bekannten Künstler studiert. Selber Lovis Corinth war sein Schüler, unter anderem auch Lesser Ury, Marc Chagall, Max Liebermann, Max Slevogt oder Josphe Budko. Jakob Steinhart blieb jedoch lange Zeit mit Struck im Kontakt. Obwohl ist Jakob Steinhart in Zewkow (Region Posen), man könnte sagen, zwischen Ost und West aufgewachsen ist, ist er mit neun Jahren nach Berlin umgezogen und ein Zugehörigkeitsgefühl zur jüdischen Religionsgemeinschaft verband sich bei ihm mit seiner gleichzeitigen Ausrichtung auf die deutsche Kultur.<sup>209</sup> Einerseits besuchte Steinhart schon mit neun Jahren ein Gymnasium in Berlin und erwähnte die von deutscher Kultur inspirierte Erziehung in seiner Heimat, andererseits gab es jenes jüdische Netzwerk, das Steinhart in Krisensituationen auffing, angefangen bei dem Stipendium, welches Steinhart die Ausbildung zum Maler ermöglichte, über den wahrscheinlich privaten Sonntagsunterricht bei Hermann Struck bis hin zu jenem Kontakt zu einem ostjüdischen Sprachlehrer, der dem jungen Steinhart die ersten Schritte in Paris erleichterte.<sup>210</sup> Bei Hermann Struck traf sich eine ganze Reihe jungen Maler und selber Jakob Steinhart hat in seinem Atelier Ludwig Meidner kennengelernt, woraus sich eine lebenslange Freundschaft entwickelt hat. Dorothee Kaufmann beschreibt die Umgebung Strucks Ateliers folgendermaßen: Die Treffen bei Hermann Struck bildeten also eine kulturelle Keimzelle, die zahlreiche Begegnungen und Austausch ermöglichte: Maler aus Ost und West begegneten hebräischen und deutschsprachigen Literaten ebenso wie die Nietzsche-Verfechtern (Alfred Kerr) und Zionisten (Max Nordau).<sup>211</sup>

Mit dem Leben und Werk von Hermann Struck hat sich sehr intensiv Jane Rusel in ihrer Monographie<sup>212</sup> auseinandergesetzt, deswegen wird in dieser Arbeit hauptsächlich von ihrem Werk ausgegangen. Rusel versucht in ihrer Arbeit das graphische Werk Strucks möglichst vollständig zu erfassen. Es handelt sich auch um eine komplexe Beschreibung seiner Persönlichkeit.

Hermann Struck wurde als Sohn strenggläubiger Juden am 6. März 1876 in Berlin geboren und die Familie lebte, wie zahlreiche andere aus dem assimilierten jüdischen Mittelstand,

---

209Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinharts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. S.23.

210Ibid. S.23/24.

211Ibid. S.23.

212Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997.

im Hansaviertel.<sup>213</sup> Struck Vater stammte aus einer Rabbiner-Familie und Hermann Struck erhielt eine intensive religiöse Erziehung.

Seine Ausbildung erhielt Hermann Struck an der Berliner Kunstakademie, wo er von 1895 bis 1900 studierte. In der Zeit der Jahrhundertwende wurde er bereits ein angesehener Lithograph, Zeichner und Radierer. Er hat auch als technischer Berater seiner Künstlerkollegen gewirkt, unter anderem auch bei **Lovis Corinth**, dem Lehrer Steinhardts. Es war auch Lovis Corinth, der ausdrücklich betont hat, dass er sich bei Struck die Technik des Radierens lernte und dass er ihn ermutigt hat, sich dieser Technik wieder zu widmen.<sup>214</sup> Ebenfalls war Hermann Struck technischer Berater von **Leser Ury** oder **Max Liebermann**.

Auch der engere Kreis von Schüler von Hermann Struck ist zu erwähnen. Außer Jakob Steinhart und Ludwig Meidner haben sein Atelier bedeutende, überwiegend jüdische Künstler besucht – Jane Rusel betont Joseph Budko, Marc Chagall, Anna Ticho und Meir Ben-Uri.<sup>215</sup> Die Beziehungen mit seinen Schüler waren sehr eng und er hatte einen entscheidenden Einfluss auf das graphische Schaffen von Künstler ganz unterschiedlicher Auffassung.<sup>216</sup>

Wenn wir uns auf die Beziehung zu Jakob Steinhart und jüdische Identität konzentrieren, ist es nötig, sich näher mit Strucks zionistischem Engagement zu beschäftigen. Jane Rusel schreibt, dass Hermann Struck nicht zu den Künstlern gehörte, die sich von der Welt zurückzogen, um sich ausschließlich ihrer Arbeit zu widmen.<sup>217</sup> Eine Verbindung zwischen der künstlerischen Tätigkeit und dem zionistischen Engagement ist bei ihm außerordentlich sichtbar. Er hat sich sehr früh der zionistischen Bewegung angeschlossen. Sein Engagement brachte ihn nicht nur mit den jüdischen Persönlichkeiten seiner Zeit in Kontakt und war ein bestimmter Faktor für einige seiner Auslandsreisen, er war schließlich Anlass dafür, dass er 1922 Deutschland verließ und nach Palästina übersiedelte.<sup>218</sup>

In Berlin gewann Hermann Struck viele Anhänger für die zionistische Idee, besonders für den Misrachi.<sup>219</sup> Es handelte sich um eine religiös orientierte Fraktion innerhalb des zionistischen Lagers.<sup>220</sup> Die Fraktion wurde 1902 gegründet. Sie forderte nicht die Einrichtung eines religiösen Staates, sondern ging es ihr darum, Fragen der Erziehung und Kultur aus den offiziellen Diskussionen der Zionistischen Kongress so weit wie möglich herauszuhalten und sich damit in

---

213Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997. S. 21/22.

214Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997. S. 40/41.

215Ibid. S. 45-51.

216Ibid. S. 52.

217Ibid. S. 33.

218Ibid. S. 71/72.

219Ibid. S.72.

220Brenner, Michael. Geschichte des Zionismus. München: Beck, 2002.S 20.

einer areligiösen oder gar antireligiösen Gesellschaft legitime Inseln zu schaffen.<sup>221</sup> Hermann Struck, der selbst streng religiös lebte, baute die Organisation dieser Fraktion in Deutschland mit auf.<sup>222</sup>

Das Schaffen von Hermann Struck ist zwingend im Kontext des Kulturzionismus zu betrachten. Wie bereits in vorherigen Kapiteln behandelt worden ist, bestand das Ziel der Zionismus auch darin, die Entwicklung einer jüdischen Volkszugehörigkeit auf der Grundlage des Erkenntnis von Werten der eigenen Kultur.<sup>223</sup> Hermann Struck unterstützte diese Bewegungen sehr intensiv. Er stellte seine Kunst in den Dienst der zionistischen Sache.<sup>224</sup> Diese Identifizierung Hermann Strucks mit der zionistischen Idee belegt Jane Rusel damit, dass er seit 1902 einen Großteil seiner Werke mit dem Davidstern bezeichnete, wobei dieses Symbol 1897 auf dem ersten Zionistenkongress zum Nationalembblem erklärt worden ist.<sup>225</sup> Hermann Struck hat ebenfalls aktiv die Gründung der **Kunstgewerbeschule Bezalel** unterstützt und 1906 gehörte er dem „Bezalel“-Komitee an.<sup>226</sup> Dies ist ein weiterer Verbindungspunkt zu Jakob Steinhardt, der, wie bereits erwähnt zu Direktor derer graphischen Abteilung später geworden ist.

Während des Ersten Weltkriegs diente Hermann Struck als Referent für jüdische Angelegenheiten beim Oktoberkommando Ost der Deutschen Armee in Russland (heute Teile von Polen, Litauen, Lettland, Weißrussland).<sup>227</sup> Dies hatte ihn genauso wie bei Jakob Steinhardt, tief beeindruckt, was sich in eine enge Zusammenarbeit mit Arno Zweig an dem Buch *Das ostjüdische Anlitz* entwickelte. Im Jahre 1923 emigrierte nach Palästina, wo er ein Mitglied der Bezalel Akademie geworden. Im Jahre 1944 starb er in Haifa.

Hermann Struck und seine Familie blieb im Kontakt mit Jakob Steinhardt bis zu seinem Tod. Bereits im April 1933 haben sie sich in Palästina kontaktiert.<sup>228</sup> Struck hat sich bemüht dem Steinhardt einen Kontakt zu der Bezalel Akademie zu vermitteln, was Steinhardt geschätzt hat. In einem Brief von August 1933 schreibt Steinhardt an Struck: *Ich hoffe, dass Sie inzwischen Ihre Staffelei erhalten haben, die ich Ihnen eigentlich persönlich überbringen wollte, weil ich mich gern wieder über die projizierte Kunstgewerbeschule unterhalten hätte.[...2 Seiten] Ich bitte Sie, lieber Herr Struck, mir zum Erreichung dieses so wichtigen Zieles weiter behilflich zu sein, und*

---

221Brenner, Michael. Geschichte Des Zionismus. München: Beck, 2002.S 90.

222Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997. S.73.

223Ibid.. S.75.

224Ibid.S.77.

225Ibid. S.77.

226Ibid. S.78.

227Schmidt Gilya Gerda. Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901. Heralds od a New Age. Syracuse University Press. New York. 2003. S.109.

228JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Korespondenz Jakob Steinhardt. Briefe aus der Mappe „Bezalel 1933“. DOK 95/525/698-731.



zwar in der Weise, dass Sie den Herren des Deutschen Hilfsfonds die Wichtigkeit der Schule für das Land vor Augen führen.<sup>229</sup> Wie bereits erwähnt wurden also die beiden Künstler bei der Einrichtung der Bezalel Akademie sehr engagiert. Bei Hermann Struck handelte es sich von Anfang an um eine Handlung, die mit seiner zionistischen Überzeugung zusammenhing. Das Engagement von Jakob Steinhardt hat sich längere Zeit entwickelt und hing auch mit seiner Emigration nach Palästina zusammen. Selber Jakob Steinhardt erwähnt finanzielle Schwierigkeiten, mit denen er in Palästina kämpfen musste.<sup>230</sup> Dies beschreibt auch seine Frau in ihren Erinnerungen.<sup>231</sup> Es ist allerdings festzustellen, und das zitierte Ausschnitt kann auch ein Beweis dafür sein genauso wie die Thematik seines Schaffens und Engagement für jüdische Kultur in den 1920er, dass es sich auch bei ihm auch um eine innere Überzeugung gehandelt hat.

Als ein weiterer Verbindungspunkt zwischen Hermann Struck und Jakob Steinhardt wird in dieser Arbeit das Motiv des *Ostjudentums* behandelt. Beide Künstler sind während des ersten Weltkriegs mit den sog. *Ostjuden* in Berührung gekommen. Für Steinhardt war es, wie seine Frau Minni in ihren Erinnerungen beschreibt oder Jakob Steinhardt selbst in seinen Tagebüchern, ein entscheidender Punkt. Das *Zugehörigkeitsgefühl* mit den Juden in Litauen wurde auch in seinem Schaffen deutlich. Minni Steinhardt schreibt: *Dies waren Eindrücke, die in seinem Leben niemals verwischen sollten: die Entdeckung seiner jüdischen Brüder in Litauen. „Dort wusste ich erst, dass wir ein Volk sind, und dass wir alles tun müssen, um unseren jahrhundertalten Leidensweg endlich zu beenden.“ Er zeichnete, radierte und malte immer wieder diese ausgemergelten Gestalten, die sich nur durch eine unbeugsamen Gottesglauben aufrechthielten.*<sup>232</sup> Beide Künstler haben ihre Eindrücke aus dem jüdischen Leben weiter intensiv verarbeitet. Jakob Steinhardt durch seine Holzschnitte, Hermann Struck unter anderem durch das erwähnte Buch das *Ostjüdische Anlitz*. Es ist allerdings festzustellen, dass die Faszination durch das *Ostjudentum* musste in allen Fällen nicht unbedingt mit Zionismus zusammenhängen. Steven Aschheim schreibt: *A number of young Orthodox German Jews were equally influenced and formulated their own version of glorification. Certain Jewish intellectuals who were neither Zionists nor Orthodox but increasingly dissatisfied with the prevailing liberal conventional wisdom also discovered the world of Eastern Jewry anew.*<sup>233</sup>

Sollen wir die Thematik der *Ostjuden* mithilfe der konkreten Bilder illustrieren, bieten

---

229 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Korrespondenz Jakob Steinhardt. Briefe aus der Mappe „Bezalel 1933“. DOK 95/525/698-731.

230 Ibid.

231 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.

232 Ibid. S.11.

233 Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923*. Madison : University of Wisconsin Press. 1982. S. 187/188.

sich die sog. „Judenköpfe“ an. In seinem Bildnisschaffen bevorzugte Hermann Struck alte jüdische Männer, jüdische Patriarchen mit ausdrucksvollen Gesichtern.<sup>234</sup> Er zeichnet sie als Juden durch ihre langen Bärte, Schläfenlocken und ihre Kopfbedeckung Kippa.<sup>235</sup> Martin Buber äußerte sich bereits 1905 über seine jüdische Bildnisse: „.....seine *Judenköpfe, malerisch und charakteristisch zugleich gesehen, grosszügig und unaufdringlich gegeben, ohne heftige Rassenzüge, sozusagen nicht unterstrichen, aber dennoch oder gerade darum unaussprechlich, jüdisch wirkend, stilles jüdisches Leben im innersten Wesen offenbarend und zur Seele des Volkes führend.*“<sup>236</sup> Nennen wir als Beispiel seine Radierung aus dem Jahre 1901 *Alter Mann mit weißen Bart* [Abb.3], die noch in demselben Jahr in der Zeitschrift *Ost und West* unter dem Titel *Polnischer Jude* veröffentlicht wurde. Struck bildet einen alten Mann mit Bart und Kopfbedeckung ab. Es handelt sich um eine dunkle Radierung, mithilfe von dem Lichtkontrast wird der Bart betont. Der Bart, die Kopfbedeckung und Osteuropa, bzw. Polen, ist also für Struck *das Jüdische, das Authentische*, was er betont und bewundert. Die Rezeption durch die Zeitschrift *Ost und West* verstärkt diesen Eindruck noch, ähnlich wie bereits zitierter Martin Buber. Für den Autor des Artikels verkörpert sogar das Strucks Bildnis das ganze Schicksal der Juden: *Das ganze Schicksal des Judentums in einem Kopf! Unterdrückung, Ausdauer, Trotz, Geduld und eine hohe Geistigkeit sprechen aus diesen massigen Zügen. Es ist der echte Typus des Juden, der alle Leiden mit ungebrochener Kraft überdauert...*<sup>237</sup> Die Rezeption hat also dem Strucks kulturzionistischen Engagement entsprochen. Obwohl die *jüdischen* Symbolen nur im Bart und Kopfbedeckung ausgedrückt sind, ermöglicht der Kontext – der Titel und die Veröffentlichung in *Ost und West*, eine Interpretation, die die zionistische Orientierung Struck völlig unterstützt.

Jakob Steinhardt widmete sich ebenfalls den ostjüdischen Bildnissen. Ein fast direkter Einfluss von Struck sehen wir in seinem Bild *Judenkopf* [Abb.4], aus dem Jahre 1913. Ein expressionistisches Gemälde eines alten Mannes mit Kopfbedeckung und einem langen Bart kann ein Beweis dafür sein, dass für Steinhardt genauso wie für Struck die äußeren Zeichen des Judentums (langer Bart, männliche Kopfbedeckung) von einer großer Bedeutung sind. Genauso wie bei Hermann Struck ist bei der Verarbeitung der Einfluss von Rembrandt, den Steinhardt ebenfalls bewundert hat<sup>238</sup>, spürbar. Eine Künstlerische aber auch eine *ideologische*

234 Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997. S.99.

235 Ibid.

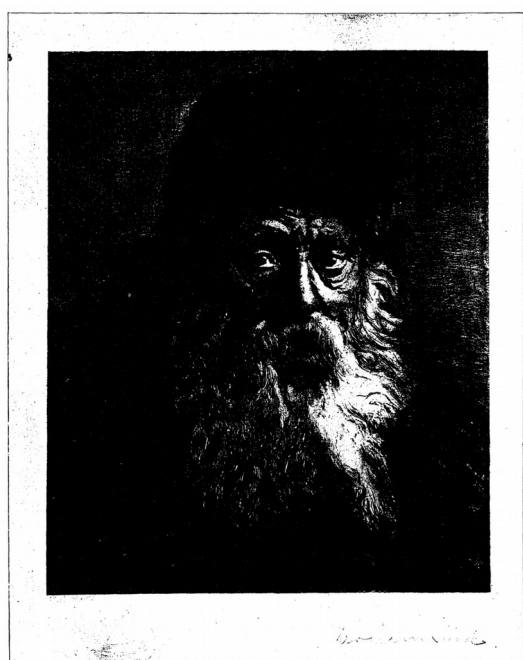
236 Buber Martin. Zitiert in: Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997. S.100.

237 Polnische Juden. In: *Ost und West*. 1901. Heft 9. (September 1901). S. 654. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2584447?query=hermann%20struck>.

238 Amishai-Maisels Ziva und Bar-On Eli. Jakob Steinhardt. Etchings and Litographs. Dvir Jerusalem. Tel Aviv. 1981. S. 9.

Beeinflussung von Struck ist dadurch sichtbar.

Im Fall von Hermann Struck gibt es kein Zweifel, dass seine Faszination von *Ostjudentum* mit seinem zionistischen Engagement zusammen. Im Fall von Jakob Steinhardt lässt sich darüber allerdings zweifeln. Mit Zionisten war er sicherlich im Kontakt, in seinen Tagebüchern erwähnt er seinen zionistischen Hebräischlehrern. Ebenfalls erwähnt er, dass er Achad Ha'am mit einem großen Interesse gelesen hat. Er schreibt: *Gestern erhielt ich verschiedene Feldpostpaketes, die mir große Freude machten. Zwei verschliessbare Blechdosen, eine mit Kunsthonig gefüllt und Zigaretten, auch ein Buch von Achad Haam. Wenn ich mit meinen Sachen, meinen Büchern, Blechdosen, meiner hebräischen Grammatik usw. in meinem Winkel in meinem Gartenversteck sitze, so sind dies meine Glückhestunden.* (31. August 1917).<sup>239</sup> Steinhardts direktes Engagement für die zionistische Bewegung lässt es sich allerdings in dieser Zeit, trotz des Strucks Einflusses, nicht beweisen.



POLNISCHER JUDE.

Original-Radierung von Hermann Struck.

Ausgestellt auf der „Grossen Berliner Kunstausstellung“.

Abb. 3: Hermann Struck: Alter Mann mit weißem Bart



Illustration 4: Jakob Steinhardt: Judenkopf

239 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Lebensdokumente. Erinnerungen. Tagebücher. 95/522/1-6.

### 5.1.3 Zusammenfassung

Bei einer näheren Untersuchung zeigen sich die Lehrer Steinhardts als wichtige Personen der Prägung der jüdischen Identität in der Vorkriegsperiode in den künstlerischen Kreisen. Im diesen Zusammenhang werden zwei Faktoren erwähnt – erstens handelt es sich um den direkten künstlerischen, im Fall von Hermann Struck fast ideologischen Einfluss, zweitens sind es die Netzwerke, die sich in der direkten Umgebung dieser Persönlichkeiten entwickeln.

Der erste Faktor wird durch folgenden Graph [Abb. 5], illustriert. Abgesehen von künstlerischen Techniken, die nicht in dieser Arbeit behandelt werden, hat der nichtjüdische impressionistische Maler Lovis Corinth dem Jakob Steinhardt einen Zugang vermittelt, der religiöse Themen mit modernen Kunstrichtungen (Impressionismus, Expressionismus) verbunden hat. Jakob Steinhardt hat sich dann den religiösen, biblischen, christlichen aber vor allem jüdischen Themen in einer expressionistischen Verarbeitung gewidmet. Dies geht in seinen Schaffen weiter bis in die 30er Jahre und wird in Zusammenarbeit vor allem mit Ludwig Meidner (siehe folgendes Kapitel) weiterentwickelt. Steinhardt übernimmt von Corinth die Art der Verarbeitung genauso wie die Thematik, mit der er im jüdischen Kontext weiterarbeitet, Hermann Struck vermittelt Steinhardt nicht nur seine Technik des Radierens. Mit ihm kommt Steinhardt zum ersten Mal in einen intensiven Kontakt mit Zionismus. Das Thema *Ostjudentum* verbindet dann die beiden Künstler, obwohl es nicht sicher ist, inwieweit Jakob Steinhardt von der zionistischen Idee überzeugt war, besonders in der Vorkriegszeit. Es ist allerdings festzustellen, dass beide Künstler für die Bezalel Akademie gearbeitet haben und sich für das jüdische Kulturleben in Palästina und Jakob Steinhardt später in Israel eingesetzt haben.

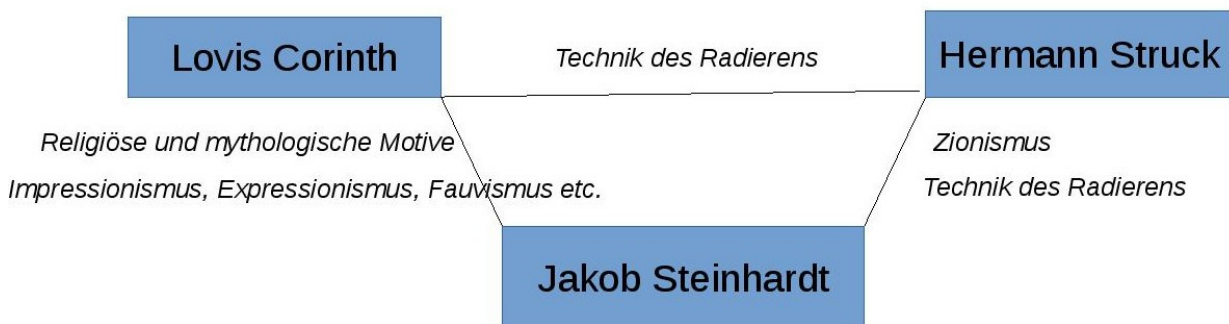


Abb. 1: Graph I.

Der zweite Faktor ist das Netzwerk **[Abb. 6]**, das in der Umgebung der beiden Persönlichkeiten (Corinth, Struck) entsteht. Im Atelier von Hermann Struck begegnet Jakob Steinhardt nicht nur Ludwig Meidner, sondern auch Joseph Budko mit dem Steinhardt weiter die Kontakte pflegte (siehe folgendes Kapitel). Anna Ticho hat Struck Atelier erst später in Palästina besucht, doch gilt Struck als wichtige Verbindungsperson auch in diesem Kontakt (siehe folgende Kapitel). In dem Graph wird es sichtbar, dass sich eben in der Zeit, in der Jakob Steinhardt bei Hermann Struck studiert hat, um ihn ein Kreis der jüdischen Künstler entwickelt, mit dem er weiter im Kontakt bleibt. Der zionistische Einfluss von Steinhardt auch unter seinen Lehrer wurde bereits ein festes Netz entwickelt. Durch den Graph wird auch die Gegenseitige Verbundenheit zwischen impressionistischen und expressionistischen Künstlern wie Max Liebermann, Max Slevogt oder Max Klinger sichtbar. Der gegenseitige Einfluss von jüdischen und nichtjüdischen Künstlern ist hier ebenfalls sichtbar, was sich auch durch oben beschriebenen Vergleich der Werke beweisen lässt.

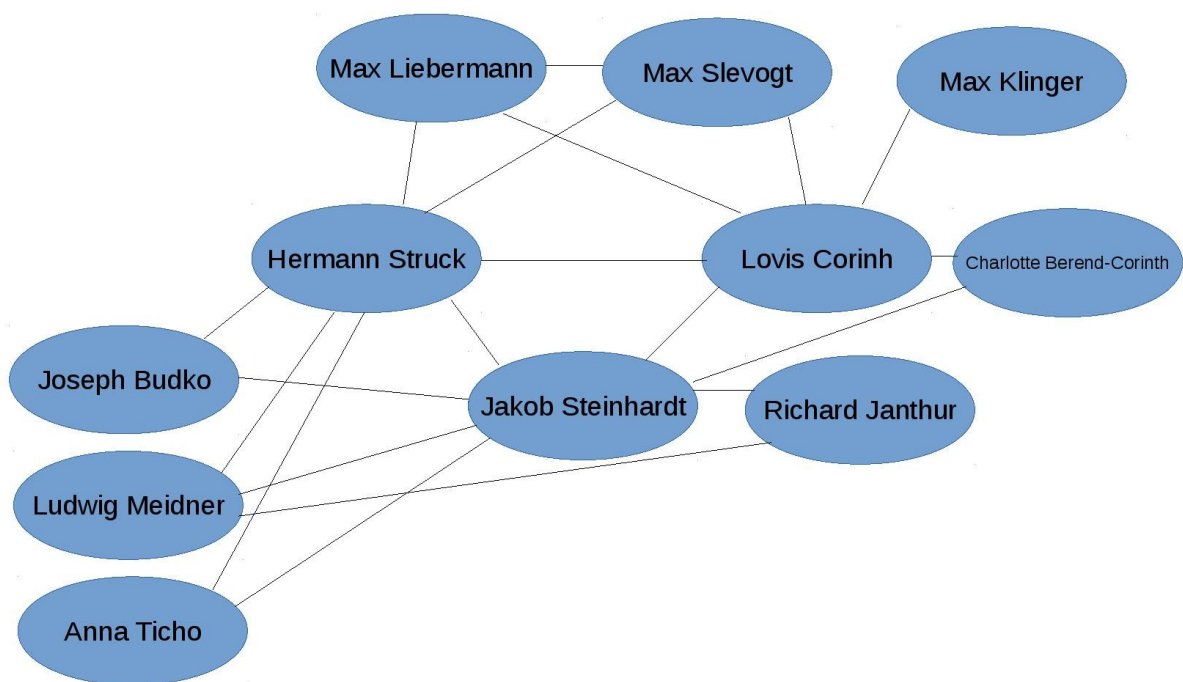


Abb. 6: Graph II.

## 5.2 Die Pathetiker

Im Sommer 1912 trafen sich Jakob Steinhardt und Ludwig Meidner in Meidners Atelier zu einem Gespräch über moderne Kunst, über ihre Inhalte, Bedeutung und Möglichkeiten. Als Ergebnis dieses Treffens wurde zusammen mit dem Maler Richard Janthur die Künstlergruppe *Die Pathetiker* gegründet. Der folgende Text fokussiert auf die drei Gründungsmitglieder und ihre Beziehung zur Kunst und im Fall von Meidner und Steinhardt zum Judentum. Die Aufmerksamkeit wird ebenfalls dem breiteren Kreis der Künstler, der sich um die Gruppe entwickelt hat, gewidmet, genauso wie dem Gedankenkontext, in dem die Gruppe entstanden ist. Am Beispiel der Künstlergruppe wird die gegenseitige Beziehung von Expressionismus und der jüdischen Identität vor dem Ersten Weltkrieg analysiert. Genauso wie bei Steinhardts Lehrer wird auch hier die gegenseitige Beeinflussung von jüdischen und nichtjüdischen Künstler deutlich.

### 5.2.1 Ludwig Meidner (1884 – 1966)

Ludwig Meidner traf sich zum ersten Mal mit Jakob Steinhardt im Hermann Strucks Atelier. Davon hat sich eine lebenslange Freundschaft entwickelt. Nach Steinhardts Rückkehr aus Italien gründeten sie im Jahre 1912 die Künstlergruppe Die Pathetiker und sie blieben auch im engen Kontakt nach dem Ersten Weltkrieg, wie die Korrespondenz oder Erinnerungen Steihardts und seiner Frau belegen. Die Frauen der beiden Malern blieben im Kontakt bis in die 1960er Jahre.

Ludwig Meidner wurde im Jahre 1884 in Bernstadt (pol. Birntów) geboren. In seiner Autobiographie finden wir eine fast pathetische Schilderung seiner Heimatstadt: *Meine Heimat ist eine reine Kartoffel- und Zuckerrübengegend und hat noch niemals einen Dichter oder Maler hervorgebracht.*<sup>240</sup> In der ganzen Autobiographie handelt sich wahrscheinlich um eine Idealisierung, die mit dem *Ostjudenkult* (siehe weiter) zusammenhängt. Ludwig Meidner kam aus einer Familie, die nach seinen Worten nicht besonders religiös lebte. Als Kind wurde er weniger aus Überzeugung in die Synagoge geschickt.<sup>241</sup> Auf der Realschule in Kattowitz lernte er einen Mann namens Lewin kennen, der bereits um 1901 von der Utopie der Synthese des Sozialismus mit dem orthodoxen Judentum träumte und gab Meidner die atheistische und sozialdemokratische Broschüre „Wider Gott und Bibelglauben“, was sicherlich folgenreich für Meidners spätere sozialistische Theorien im

---

<sup>240</sup>Brieger Lothar. Ludwig Meidner mit einer Selbstbiografie des Künstlers. Junge Kunst.Band 4. Leipzig 1919.

Online: <https://archive.org/stream/ludwigmeidnermit00brieuoft#page/10/mode/2up>.

<sup>241</sup>Breuer Gerda, Wagemann Ines. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I. Stuttgart:Verlag Gerd Hatje.1991. S. 14.

Wort und Bild war.<sup>242</sup> Der Widerstreit zwischen dem religiösen Erlebnis und den sozialistischen Theorien führte bei Meidner um 1900 zu einer Sturm-und-Drang-Phase gegen Staat, Familie und Moral, die aber schlussendlich einen religiösen Charakter zeigte.<sup>243</sup>

Gegen den Wunsch der Eltern setzte sich Meidner den Besuch der Breslauer Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule durch. Die dortige konservative Ausbildung ödete ihn an, so dass er nach zweieinhalb Jahren aus Breslau floh.<sup>244</sup> Dank seiner Tante konnte er seit 1906 in Paris studieren, wo er die wichtigsten Vertreter des französischen Impressionismus kennenlernte und die Freundschaft mit Amadeo Modigliani anknüpfte. Danach wirkte er in Berlin künstlerisch weiter. Die Berliner Fürsprecher der Moderne, Herwarth Walden und Paul Cassier boten dem Künstler 1912 und 1918 mit wichtigen Ausstellungen das entscheidende öffentliche Forum und auch sein erstes Prosaband *Im nackten Sternmeer* fand ein intensives Echo.<sup>245</sup> 1912 begann seine enge Zusammenarbeit mit Jakob Steinhardt und Richard Janthur in der Künstlergruppe Die Malergemeinschaft hatte eindeutig religiöse Motive und stand hier im unmittelbaren gedanklichen Zusammenhang mit der jüdischen Tradition<sup>246</sup>. Die Pathetiker. Seine Tätigkeit wurde durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen. Meidners starkes Interesse an der jüdischen und christlichen Apokalyptik, in der die Menschen das leidende Volk sind, für das Christus als Messias die selige Endzeit herausführt, wird durch seine Beschäftigung mit den prophetischen Büchern und mit seiner gezielten Auswahl von großformatigen barockwirkenden Handlungsfiguren (Propheten und Sybillen) als messianische Kündler des Unheils und als Sünder der Zerstörung belegt.<sup>247</sup> 1919 widerfuhr Meidner kurzzeitig die Versuchung, zum christlich-katholischen Glauben zu konvertieren und er beschäftigte sich intensiv mit der Paulinischen Theologie und katholischen Mystik.<sup>248</sup> Ab 1920 wendete sich allerdings Meidner zu orthodoxen jüdischen Tradition zu. Er verstand sich Meidner als praktizierender orthodox-jüdischer Gläubiger, der sich intensiv mit Chassidismus beschäftigte und viele seine Selbstporträts zeigen ihn mit Gegenständen der jüdischen Liturgie (Thorarolle, Tallit, Tefillin).<sup>249</sup>

Nach seinem Kriegsdienst wirkte er weiter in Berlin und knüpfte zahlreiche Freundschaften v.a. mit Malern und Literaten an. Zu seinen Freunden gehörte auch Paul Zech, der späte

---

242Ibid.

243Ibid.

244Dettmer Frauke. Ich, Ludwig Meidner ein Erdklumpen, in kleine Stücke zerböckelt, verfeimt apokalyptisch mein Schädel im Winterwind in die Vergessenheit verwehlt. In: Ludwig Meidner. 1884 – 1966. Jüdisches Museum Rendsburg, 2008. S.7.

245Ibid.. S.8.

246Breuer Gerda, Wagemann Ines. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I. Stuttgart:Verlag Gerd Hatje.1991. S. 15.

247Ibid.

248Ibid.

249Ibid.



Kulturminister der DDR. 1927 heiratete er seine Meisterschülerin Else Meyer, die aus einer bürgerlichen jüdischen Berliner Familie stammte und sich gegen den Willen ihrer Eltern ihr Kunststudium durchsetzte. Nach der Machtergreifung wurde er als *entarteter* Künstler diskriminiert. 1935 kam er nach Köln, wo er als Kunstlehrer an einem jüdischen Gymnasium unterrichtete. Im August 1939 flohen die beiden Künstler nach England, was eine wesentliche Verarmung der Familie bedeutete und praktisches Ende der künstlerischen Karriere. Zu Beginn der 1950er Jahre wanderte Meidners Sohn David nach Israel und das Ehepaar trennte sich. Ludwig Meidner kehrte 1953 nach Deutschland zurück, seine Frau blieb in London. In Frankfurt am Main und Darmstadt fand er die Unterstützung von der jüdischen aber auch nichtjüdischen Seite.<sup>250</sup> 1963 wurde ihm eine umfassende Retrospektive gewidmet. Er wurde mit dem großen Bundesverdienstkreuz und der Mitgliedschaft der Berliner Akademie der Künste geehrt. Er starb im Jahre 1966.

Wenn wir die Lebenswege von Meidner und Steinhardt vergleichen, sind mehrere Parallelen<sup>251</sup> auffällig. Beide Künstler wurden in den östlichen Gegenden Preußens geboren, beide studierten in Paris und beide wirkten in Berlin. Sie trafen sich in Hermann Strucks Atelier, beide waren von dem traditionellen jüdischen Leben getrennt. Wie Michael Brenner schreibt, beide wurden von Wiederbelebung des Religiösen beeinflusst, die während des ersten Weltkriegs expressionistische Kreise erfasste, bevor sie in der Weimarer Zeit ihre Identifikation mit Judentum erneuerten und in ihrer ersten Schaffenphase nahm in ihren Werken die Darstellung biblischer Propheten eine hervorragende Rolle ein.<sup>252</sup> Beide waren auch von Krieg und dem *Ostjudentum* geprägt. Steinhardt wurde durch die Begegnung mit dem *Ostjudentum* tief beeindruckt, bei Meidner war der Erste Weltkrieg der Impuls für die Entscheidung für jüdische Orthodoxie.

## 5.2.2 Richard Janthur (1883 – 1856)

Richard Janthur wurde am 12. April 1883 in Zerbst geboren. Genauso wie Ludwig Meidner besuchte er die Breslauer Kunstschule. Im Jahre 1908 kam er nach Berlin, wo er seine künstlerischen Ausbildung als Zeichenlehrer abschloss.<sup>253</sup> Von 1915 bis 1944 war er als Zeichenlehrer tätig. Seit 1911 beteiligte er sich an der Ausstellungen der Berliner Sezession. Es ist

250Dettmer Frauke. Ich, Ludwig Meidner ein Erdklumpen, in kleine Stücke zerböckelt, verfemt apokalyptisch mein Schädel im Winterwind in die Vergessenheit verwehlt. In: Ludwig Meidner. 1884 – 1966. Jüdisches Museum Rendsburg, 2008. S.9.

251Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München : C. H. Beck, 2000. S.185.

252Ibid.

253Kliemann Helga. Janthur Richard. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 10. Duncker & Humblot, Berlin 1974. S. 346. Online: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016327/image\\_360](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016327/image_360).



ihm gelungen, sich bald in Berlin durchzusetzen. Seine Arbeiten veranlassten Harry Graf Kessler, ihm eine Studienreise nach Griechenland zu finanzieren.<sup>254</sup> Ein Jahr später wurde die Künstlergruppe *Die Parhetiker* gegründet. Vorübergehend war Richard Janthur auch ein Mitglied der 1918 gegründete *Novembergruppe*. Seit 1919 gehörte er dem „Arbeitsrat für Kunst“ an.<sup>255</sup> Janthur fang auch bald an, sich mit der Graphik und Buchillustration zu beschäftigen. Sein Zeichenstil wurde stark von Expressionismus beeinflusst. Die Wahl der von ihm illustrierten Werke war ebenso stilistisch einheitlich – es handelt sich überwiegend um Tiere und Pflanzen, die in ihren Bewegungen zu einem bewegten Linienornament zusammenfließen.<sup>256</sup> Später widmete sich Janthur zusammen mit seiner Frau den kunstgewerblichen Arbeiten. Erst in den 40er Jahren begann er wieder malen.

Richard Janthur starb am 22. März 1956 in Berlin.

### 5.2.3 Die Künstlergruppe

Der Pathosbegriff, der die drei Künstler bei der Gründung der Gruppe benutzen, hat eine längere Genese. Das ursprüngliche aristotelische Pathosbegriff erfuhr mit Jacob Bernays bzw. Friedrich Nietzsche eine Neuinterpretation, welche von einem passivischen Verständnis des Begriffs zugunsten eines aktivischen Pathosverständnisses Abschied nahm.<sup>257</sup> Dieser nietzscheanische Begriff des Pathos wurde dann von einigen Vertretern des Frühexpressionismus aufgegriffen, genährt durch einen allgemeinen Lebenskult der Jahrhundertwende und vor allem durch eine Lebensphilosophie, die sich kulturkritisch gegen die lähmenden Dekadenzerscheinungen der wilhelminischen Ära wandte.<sup>258</sup> Eine besondere Rolle hat in diesem Kontext Stefan Zweig und seine Schrift *Das neue Pathos* gespielt. Stefan Zweig gab mit seinem Essay die Stichworte für den frühexpressionistischen Diskurs in Literatur, Kunst und Musik: erst das Erzeugen von Leidenschaft im Augenblick des Gegenüberstehens, also in einer Redesituation schaffe zwischen Dichter und Hörer bzw. Im übertragenen Sinn zwischen Maler und Betrachter jenen Kontakt, welcher in eine Umsetzung in ein Tätigwerden mündet.<sup>259</sup>

---

254 Kliemann Helga. Janthur Richard. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 10. Duncker & Humblot, Berlin 1974. S. 346. Online: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016327/image\\_360](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016327/image_360).

255 Ibid.

256 Ibid.

257 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 25.

258 Ibid.

259 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 26.

Mit dem Verständnis des Begriffs *Pathos* im Sinne der Expressionisten hängt im Hinblick auf Steinhardt der 1901 gegründete studentische Verein „Der neue Club“. Die wichtigsten Vorbilder des Clubs waren in dieser Zeit neben Friedrich Nietzsche Baruch Spinoza, Oscar Wilde, Goethe, Frank Wedekind oder Hugo von Hoffmanstahl.<sup>260</sup> Dorothee Kaufmann weist an dieser Stelle an an Gunter Martens hin<sup>261</sup> und schreibt, dass im Zusammenhang mit Jakob Steinhardt seine These zu erwähnen ist. Es handle sich um die mystisch-metaphysische Richtung der Anhänger um Erwin Loewenson, welche die Welt intuitiv zu ergründen suchten und zur religiösen Transzendierung der vitalen Urkraft neigten, einer eher intellektuell ausgerichteten Variante um Kurt Hiller gegenüber, die die bestehende Gesellschaft von einem vitalistischen Standpunkt aus zu reformieren suchte.<sup>262</sup>

Wie Dorothee Kaufmann belegt, ist ein direkter Zusammenhang der Künstlergruppe *Die Pathetiker* mit dem erwähnten *Neuen Club* nicht zu beweisen, jedoch ist von Steinhardt Erinnerungen<sup>263</sup> ein Zusammenhang mit Zielen der Dichtern und Literaten festzustellen. Steinhardt in seiner Erinnerungen beschreibt, das es zu einer Spannung zwischen ihm und Lovis Corinth kam, der nicht seine *neuen Wege, die nach Steigerung des Ausdrucks strebten*<sup>264</sup> nicht einverstanden war. Steinhardt charakterisiert die Gruppe folgendermaßen: *Was wollten die Pathetiker? Sie wollten den Bildern Inhalte geben, große erregende Inhalte. Sie wollten eine Kunst schaffen, die Volk und Menschheit packen und nicht nur den ästhetischen Bedürfnissen einer kleinen Schicht dienen sollte. Wir begeisterten und erregten uns an unseren gemalten und nicht gemalten Bildern und waren überzeugt, dass wir damit eine neue Ära der Kunst herbeiführen würden. Wie sahen diese Bilder aus? Nehmen wir den Jeremias [Abb. 7], den ich 1912 malte. Hier sass nicht etwa ein schöner trauriger Prophet auf gut arrangierten Ruinen und deklamierte mit wohl abgerundeter Geste seine Klagen. Nein, das Bild sollte den Ausdruck des Schmerzes in Formen und Farben darstellen. Ein grauer zerstörter. Zerfruchter Greis in rotem zerfetzten Gewand sitzt auf kaublauen schafkrantigen Trümmern und darüber gelber Himmel. Das war schon das selbe, was man später Expressionismus bezeichnete.*<sup>265</sup>

---

260 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 29.

261 Ibid. S. 30.

262 Ibid. S. 30.

263 Ibid. S. 31/2.

264 Zitiert nach Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts....S. 32. Originelle befinden sich im Arhiv der Familie Steinhard, Kopien in der Bibliothek des Tel Aviv Museums, Tel Aviv..

265 Zitiert nach Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts....S. 32. Originelle befinden sich im Arhiv der Familie Steinhard, Kopien in der Bibliothek des Tel Aviv Museums, Tel Aviv..



Abb. 7: Jakob Steinhardt: *Jeremias*

Eine Gesellschaftskritik in dem künstlerischen Streben der Maler wird dadurch sichtbar. Die Künstler wollen eine Kunst, die nicht nur einer kleinen Schicht dienen sollte, sondern dem Volk und der Menschheit. Dorothee Kaufmann sieht in dieser Stellung einen Einfluss von Nietzsche, es gehe um die eine Aufhebung der Dichotomie Künstler und Publikum.<sup>266</sup> Diese gesellschaftliche Dimension der Kunst ist bei Jakob Steinhardt sein ganzes Leben sichtbar. Seine Frau beschreibt seine künstlerische Tätigkeit in Palästina folgendermaßen: *So lief er von morgens bis abends mit seinem Notizblock durch die Straßen, um zu zeichnen und Skizzen für Holzschnitte zu machen, die er dann auf den Holzstock übertrug. Er setzte nun das fort, was er einst in Litauen begonnen hatte: das jüdische Schicksal zu schildern, die Armen, die Kranken, die Bettler. Er sah sehr wohl, daß es auch hier noch jüdisches Elend gab. Er war seiner Devise treu geblieben: nicht l'art pur l'art zu machen, sondern seine Kunst für die Armen und Unterdrückten dieser Erde einzusetzen. So entstanden viele Holzschnitte, die immer und immer reproduziert worden sind.*<sup>267</sup> Es ist also deutlich, dass die erwähnte gesellschaftliche Kritik, die die expressionistische Künstler (Maler und Dichter) durch ihre Neigung zu Nietzsche oder zu dem Zweigs *Pathosbegriff* und vor allem durch ihr Schaffen ausgedrückt haben, hat Jakob Steinhardt im jüdischen Kontext propagiert.

Die Stellung von Ludwig Meidner zum Expressionismus schildert der Kunsthistoriker Paul

<sup>266</sup> Siehe Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdischen Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kunsthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 32.

<sup>267</sup> JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1. S. 97.

Hodin in seinen Erinnerungen.<sup>268</sup> Ludwig Meidner wird oft als ein wichtiger Vertreter des deutschen Expressionismus dargestellt. Nach Paul Hodin sei im Meidners expressionistischen Schaffen *das Religiöse* bedeutend. *Er war tief religiös, seine Gottsehnsucht puritanisch, die Erfüllung der offenbarten moralischen Gesetze war ihm ein Muß, die Vorbedingung Absoluten, teilnehmen zu dürfen.*<sup>269</sup> Anders als bei Steinhardt ist es bei Meidner festzustellen, dass er bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts Nietzsche gelesen hat.

Paul Hodin beschreibt seine Beziehung zum Expressionismus und Religion folgendermaßen: *Uralt sind die Wurzeln des religiösen Bedürfnissen in Meidner und sein Glaubensgenossen, und so wie dies dem Knaben in seiner Pubertätszeit starke religiöse Impulse vermittelte, so hat es dem Mann von achtundzwanzig Jahren vollständig bekehrt und ihn neben Barlach und Nolde zu einem Rufer des neuen religiösen Mystizismus heranreifen lassen, zu einem Meister der religiösen Strömung im Expressionismus.*<sup>270</sup>

Ludwig Meidner, genauso wie Jakob Steinhardt neigt zu der religiösen Strömung des Expressionismus. Dies entsteht in einer dynamischen Zusammenarbeit mit anderen jüdischen aber auch nicht jüdischen Künstler, die von Friedrich Nietzsche und Stefan Zweig beeinflusst worden waren.

An der Künstlergruppe *Die Pathetiker* haben sich später im Jahre 1913 auch andere Künstler angeschlossen. Es handelte sich v.a. um Schriftsteller – Kasimir Edschmidt, Walter Hasenclever, Arno Holz, Oskar Loerke, Alfred Mombert, Renne Schickele, Franz Werfel, Stefan Zweig, Arnold Zweig, Paul Zech, Richard Dehmel oder Hans Ehrenbaum-Degele und sie fanden in dem von ihnen gegründeten Zeitschrift *Das neue Pathos* ein Sprachrohr.<sup>271</sup> Alle drei Künstler waren sich darin einig, mit ihren neu gegründeten Richtung, eine Massenkunst, eine Kunst für alle Schichten geschaffen zu haben und der Ästhetizismus war den drei Künstlern ein Greuel, die Betrachter sollten zutiefst ergriffen sein von der Vorstellungen der Pathetiker.<sup>272</sup> Dieses Ziel wurde nicht erreicht und die Schriftsteller versuchten an diese Arbeit anzuknüpfen und das Programm der Zeitschrift erwuchs dem gleichen Gedankengut, dass Meidner, Steinhardt und Janthur diskutiert haben.<sup>273</sup> Dies wird im ersten Heft der Zeitschrift von Friedrich Wilhelm von Schelling beschrieben: „*Die wissenschaftliche, die religiöse, die künstlerische Bildung ihrer Zeit – dies*

---

268 Hodin Paul Joseph. Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag, 1973.

269 Ibid. S. 9/10.

270 Ibid. S. 38.

271 Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S.26.

272 Ibid. S. 26.

273 Ibid. S.28.

werden die Kardinalpunkte sein, die sie im Auge hat, wie eben dies am Ende die verborgenen Triebräder der Geschichte selbst sind. Wirken auf die Zeit oder sie fördern kann sie auf zweierlei Art: Indem sie selbst Muster und Beispiel des höheren und besseren Geistes in allen Fächern ist. Sodann indem sie der Zeit zum Urteil und Bewusstsein verhilft über das, was verworren, ungewiß, vieldeutig in ihr sich bewegt.“<sup>274</sup>

Es ist also sichtbar, dass es sich bei den Pathetikern um kein „jüdisches Projekt“ gehandelt hat. Eine Verbundenheit mit der jüdischen Tradition ist bei Steinhardt und Meidner natürlich sichtbar, jedoch bewegte sich die Gruppe in einem breiteren Gedankenkontext und mit der Betonung einer Gesellschaftskritik.

#### 5.2.4 Der Expressionismus und die jüdische Identität

Bei einem Vergleich der expressionistischen Werken der Gruppe *Die Pathetiker*, kann die Frage nach der Verbindung des Expressionismus und der jüdischen Identität am Anfang des 20. Jahrhunderts in der künstlerischen Kreisen gestellt werden. Dorothee Kaufmann weist darauf hin, dass sich Steinhardt während der „Pathetikerperiode“ mit der Symbolik der Morgendämmerung beschäftigt hat, die die sich in der Verschränkung einer jüdisch-traditionellen mit einer nietzscheanischen Bedeutung zu einer neuen Erlösungsbotschaft verdichtet.<sup>275</sup> Dieses Symbol ist allerdings auch in der zionistischen und sozialistischen Ikonographie bei z.B. Moses Ephraim Lilien zu finden.<sup>276</sup> Ludwig Meidner und Jakob Steinhardt bilden in dieser Phase eine ganze Reihe von biblischen Stoffen ab. Beide verbinden expressive Stilmittel mit biblischen Stoffen, die, wie Kaufmann bemerkt, bei der Ausstellung der Gruppe *Die Pathetiker* überwiegen. Die Themen der Gruppe *Die Pathetiker*, können also auf zwei Ebenen wahrgenommen werden. Dorothee Kaufmann beschreibt es folgendermaßen: *Die Themen in der Pathetiker-Ausstellung 1912 zeigten Werke enthielten eine Doppelte Aufbruchsbotschaft: einerseits einen Erneuerungsruf an das Judentum, das nicht zuletzt durch eine dyonisische ja-sagende Kunst revitalisiert werden sollte, andererseits einen Erneuerungsruf an die Kunst, die unter anderem aus den nicht-rationalen Quellen des Judentums schöpfte.*<sup>277</sup>

Eine explizite Verbindung zwischen der jüdischen Identität und Expressionismus im

---

274 Zitiert in: Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987. S. 29.

275 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 73.

276 Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München : C. H. Beck, 2000. S.10.

277 Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999. S. 73.

Zusammenhang mit Steinhardt und Meidner ist in einem Artikel in der von Martin Buber herausgegeben Zeitschrift *Der Jude* zu finden. Es handelt sich um ein Artikel von Heinrich Berl<sup>278</sup> aus 1924 mit dem Titel *Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart*.<sup>279</sup> Berl als Musikwissenschaftler und Sympathisant des Zionismus argumentiert, dass *die Musik – oder methaphysisch gesprochen die Musikalität die zentrale Wesentatsache der jüdischen Seele ist*.<sup>280</sup> Expressionismus sei, so Berl, *die Kunst der reinsten Musik*, und zwar in der bildenden Kunst sowie in der Philosophie oder in der Wissenschaft. Bevor er zu einer tieferen Analyse des Expressionismus als einen spezifisch jüdischen Stil kommt, beschäftigt er sich mit der Graphik. Er hält die Grafik für einen spezifisch jüdischen Mittel des bildnerischen Ausdrucks. Als Beispiel nennt er die Haggada Illustrationen und Hermann Struck und genauso wie Musik und Expressionismus nimmt er die Graphik als ein Ausdrucksmittel wahr, der besonders nah der *jüdischen Seele* ist.<sup>281</sup> Als Höhepunkt der spezifisch *jüdischen Kunst* (nach Graphik und Impressionismus) präsentiert Berl den Expressionismus. Er schreibt: *Es ergeben sich bereits jetzt einige hervorstechende Merkmale, die sich, um ihrer Extremität willen, als spezifisch jüdische bezeichnen lassen und die zu den allgemeinen charakterologischen Merkmalen des Judentums zählen: die Verzeitlichung dieser Raumkunst par excellence durch die Hereinbeziehung des Rhythmus, der Bewegung — kurz: ihre Musikalisierung; ferner sehen wir die Hervorhebung des Zeichnerischen über das Malerische, womit die Linearität, musikalisch gesprochen: die Melodie, sich über die Farbe als Mittel der Harmonie erhebt; bei der Farbe selbst sehen wir die Betonung ihres Klangwertes durch die Grundfarben und damit die Betonung des Dekorativen; weiterhin ist hier im vorwegnehmenden Sinne die Gebärde zu erwähnen, die mehr oder weniger bei aller jüdischen Kunst ins Auge fällt; bei den Kunstformen schließlich sehen wir eine spezielle Kultur des Graphischen, was sich auch aus der Koordinatenreihe: Zeit = Musikalität = Rhythmus = Zeichen = Klang von selbst ergibt, weil die Graphik das eigentliche Mittel des Zeichens, der Linie, der Musikalität ist. Von hier aus lassen sich nun die vielen jüdischen Expressionisten sehr leicht betrachten, ohne daß jeweils ein Hinweis auf ihr spezifisch Jüdisches erforderlich ist*.<sup>282</sup> Von Musik bis Expressionismus zieht er also eine direkte Linie und damit begründet er die Eignung des Expressionismus für das, was er *jüdische Seele* nennt.

278Heinrich Berl (1896-1953) war deutsche Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Journalist. Obwohl er selber kein Jude war, arbeitete er eng mit Martin Buber zusammen und stand dem Zionismus nahe. 1926 veröffentlichte ein Buch, das Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* entlehnte. Sehe: Weber Ulrich. Berl Heinrich. In: Badische Biographien. Neue Folge. Band 1. W. Kohlhammer. Stuttgart. 1982. S. 44-46. Online: [https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kg\\_l\\_biographien/116135573/biografie](https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kg_l_biographien/116135573/biografie).

279Berl Heinrich. *Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart*. In.: *Der Jude*. 8. 1924. Heft 5-6. S. 223 – 338. Online: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3109401?query=ludwig%20meidner>.

280Ibid.

281Ibid.

282Ibid.

Bei Steinhardt betont Berl in diesem Zusammenhand die *Rhythmik, die sich in der Gebärge entlade*. Er schreibt: *Seine Gestalten sind aufgewühlt, seine Gesichter zerrissen. Und seine zerrissensten Gesichter singen, singen Klagelieder. Steinhardts jüdische Gestalten sind nur ein Schrei des Leidens, des Schmerzes. Hiob in hundertfacher Verkleidung; alles ist Hiob. Die Golustragik schreit sich aus. Hauch der Verwesung liegt darüber (ein Bild heißt: „Vergänglichkeit“); aber diese Verwesung ist unheimlich schöpferisch. Wenn ein Künstler berufen ist, das namenlose Leid des östlichen Juden zu malen, so ist es Steinhardt. Hier ist so etwas wie echte jüdische Kunst. Steinhardt ist nicht nur Künstler jüdischer Abstammung, sondern wirklich jüdischer Künstler.*<sup>283</sup> Nach Berl ist es nun das gelungen, wofür David Kaufmann in seinem Essay *Etwas von jüdischer Kunst*<sup>284</sup> (siehe Kapitel Jüdische Kunst) plädiert hat, und zwar wurde eine Form einer spezifisch jüdischen Kunst geprägt. Die geschah nach Berl Dank dem Expressionismus.

Ähnlich interpretiert Berl auch das Werk von Meidner: *Wie die exklusive Gebärde am jüdischen Menschen auffällt (sie veranlaßt die nicht jüdischen Völker meist zur Karrikatur des Juden), so hat auch die jüdische Kunst eine starke Neigung zur Gebärde. Sie ist uns eben bei Steinhardt aufgefallen. Meidner gibt aber ausdrücklich Anlaß, uns mit dieser Seite der jüdischen bildenden Kunst besonders zu beschäftigen. [...] Und hier kommen wir wieder auf jenes große principium identitatis der jüdischen Seele: auf die Musikalität. Die Gebärde ist ein rein musikalisches Mittel des Ausdruckes.*<sup>285</sup> Ähnlich wie die in der vorherigen Kapitel beschriebene Radierung von Hermann Struck, die zum Schicksal des jüdischen Volkes verglichen ist, werden auch Meidners Bildnisse mit der sog. *jüdischen Seele* verglichen. Und es geht nicht nur um die Bildnisse: *Bei Meidner zeigt sich diese forcierte Gebärde sogar in seinen apokalyptischen Landschaften*, so Berl.<sup>286</sup>

Berl verbindet in seinem Aufsatz sogar den Expressionismus mit den graphischen Techniken von Meidner und Steinhardt und hält dies für *besonders jüdisch*. *Jakob Steinhardts Holzschnitte tragen das Cachet seiner Gebärdensprache, wie in den anderen Gebieten so auch hier durchweg jüdische Motive behandelnd. („Jüdische Motive“, „Die zehn Plagen“).* [Abb. 8]<sup>287</sup> Berl fasst seine Theses folgendermaßen zusammen: *Immerhin dürfte sich aus dieser Zusammenstellung bereits ergeben, daß wir es bei der expressionistischen Graphik mit einem spezifisch jüdischen Ausdrucksgebiet zu tun haben.*<sup>288</sup> Die Werke von Steinhardt und Meidner dienen ihm als ein deutliches Beispiel dafür.

283Berl Heinrich. Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart. In.: Der Jude. 8. 1924. Heft 5-6. S. 333. Online: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3109401?query=ludwig%20meidner>.

284Kaufmann David. Etwas von jüdischer Kunst. In.: Bran Marcus (Hrsg.) Gesammelte Schriften 3. Band. Frankfurt am Main. 1915. S. 150 – 153. Online: <https://archive.org/details/gesammelteschrf03kauf>.

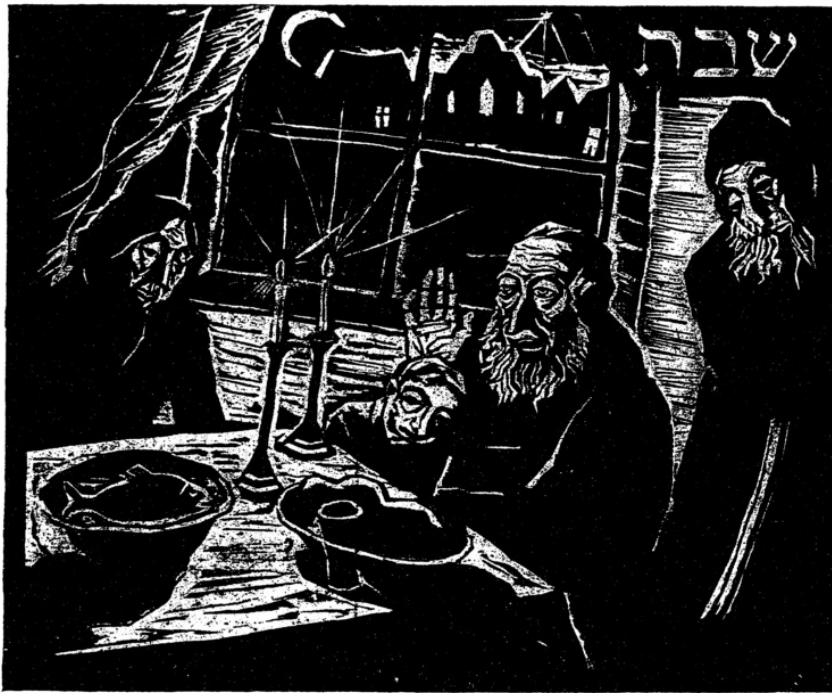
285Berl Heinrich. Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart. In.: Der Jude. 8. 1924. Heft 5-6. S. 333. Online: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3109401?query=ludwig%20meidner>.

286Ibid.

287Ibid.

288Berl Heinrich. Die Juden in der bildenden Kunst der Gegenwart. In.: Der Jude. 8. 1924. Heft 5-6. S. 336. Online:





JAKOB STEINHARDT      S a b b a t (Holzschnitt)      Berlin  
 Aus dem Mappenwerk „Jüdische Motive“ im Verlag Fritz Gurlitt, Berlin

Abb. 8: Jakob Steinhardt: Jüdische Motive / Sabbat

Obwohl Berls Argumentation im Kontext des Zionismus gesehen werden sollte<sup>289</sup>, war die Verbindung zwischen Expressionismus und Zionismus keine neue einzigartige Idee. Jerzy Malinowsky beschäftigt sich mit dieser Verbindung am Beispiel von der polnischen Künstlergruppe Yung Yidish.<sup>290</sup> Er stellt fest, dass bereits 1917 in Moskau eine informelle Künstlergruppe gegründet wurde, die den sog.. *Jüdischen Expressionismus* propagierte. [...] *Jewish painters working at the time in Russia – Altman, Chagall, Lissitzky and Riback. They created an informal group with a distinct artistic expression, described as the „Jewish expressionist style“ and they opposed nineteenth century realism, which in case of Jewish painters introduced national motifs but it did not strive towards introducing a separated artistic language.*<sup>291</sup> Diese Idee hat sich schnell verbreitet

<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3109401?query=ludwig%20meidner>.

289Zudem ist sein Aufsatz in dem von Martin Buber gegründete Zeitschrift erschienen.

290Malinowsky Jerzy. The Yung Yiddish (Young Yiddish) Group and Jewish Modern Art in Poland 1918 – 1923. In: POLIN. A Journal of Polish-Jewish Studies. Volume 6. Institute for Polish-Jewish Studies. Oxford. 1991. S. 223-230.

291Malinowsky Jerzy. The Yung Yiddish (Young Yiddish) Group and Jewish Modern Art in Poland 1918 – 1923. In: POLIN. A Journal of Polish-Jewish Studies. Volume 6. Institute for Polish-Jewish Studies. Oxford. 1991. S. 224.



und im Jahre 1918 in Łódź die Künstlergruppe Yung Yidish. Auch hier ist eine Bemühung um eine spezifisch jüdische Kunst sichtbar. *In his review of the first exhibition, Bernard Singer wrote in the daily Folksblat that Jewish artist should not represent the Polish art. He appealed to the to reject motifs of Polish origin in favour of those taken from their own history, literature and mythology which revealed the „Jewish Spirit“.*<sup>292</sup> Wie sehen also fast den selben Appell wie bei David Kaufmann und im Fall von Steinhardt und Meidner bei Heinrich Berl. Bei der Gruppe Yung Yiddish ist auch eine direkte Beziehung zur Gruppe *Die Pathetiker*, Jakob Steinhardt und Ludwig Meidner deutlich. Zum Beispiel Jankel Adler wurde durch das deutsche Milieu stark beeinflusst – zwischen 1916 und 1918 malte er expressionistische Arbeiten, die Baal-Shem-Tov und Chassidismus gewidmet wurden und eine Inspiration von El Greco und Ludwig Meidner ist hier sichtbar.<sup>293</sup> Die Gruppe Yung Yiddish wurde stilistisch als Gruppe des sog. jüdischen Expressionismus präsentiert. Jerzy Malinowsky sieht die Wurzeln dieses sog. jüdischen Expressionismus im Werk von Marc Chagall und in der Gruppe *Die Pathetiker*. Er schreibt: *The origin of Jewish expressionism is indoubtly rooted in the painting of Chagall and in the „apocalyptic“ works of the Berlin-based Die Pathetiker, a group found in 1912 by Ludwig Meidner and Jacob Steinhardt, Jewish artists from Silesia and Great Poland.*<sup>294</sup>

### 5.2.5 Zusammenfassung

Es ist allerdings fraglich, in wie weit die Gruppe *Die Pathetiker* selber das, was der jüdische Expressionismus genannt wird, gegründet hat (wie Jerzy Malinowsky behauptet) und inwieweit sich um eine *fremde Zuschreibung* handelt. Der analysierte Artikel von Heinrich Berl zeigt deutlich, dass die Interpretation des Expressionismus als eines spezifisch jüdischen Stils der Rhetorik der zionistischen bzw. kulturzionistischen Kreisen entsprochen hat. Eine Zuspitzung dieser fast irrationalen Verbindung sehen wir dann bei seiner Verbindung zwischen der Graphik und einer spezifisch jüdischen Technik.

Die Künstler selber (Steinhardt und Meidner) benutzen diesen Begriff nicht. Jakob Steinhardt genauso wie Ludwig Meidner neigten sicherlich zu einer religiösen Strömung des Expressionismus, wie auch ihre zitierten Texte belegen. Um 1912 haben sie dies allerdings in Zusammenarbeit mit nichtjüdischen Künstler gemacht. Auch der Pathosbegriff ist, wie belegt, aus der intellektuellen Strömungen der Jahrhundertwende entstanden. Die Ansprüche der Gruppe *Die Pathetiker*

---

<sup>292</sup> Ibid. S. 224.

<sup>293</sup> Ibid. S. 225.

<sup>294</sup> Ibid. S. 225.

überschreiten den jüdischen Kontext. Es ist auch wichtig zu betonen, was bei Lovis Corinth bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde – der Expressionismus genauso wie der Impressionismus stand im Gegenteil zu dem akademischen Realismus, der sich fast chauvinistisch mit den nationalen Motiven beschäftigt hat. Dies war auch einer der Gründe, warum sich die jungen Künstler – jüdische aber auch nichtjüdische von ihm durch moderne Richtungen distanzieren wollten. Eine bemerkenswerte Spannung entsteht also in dem Moment, in dem die internationalen Stilrichtungen, in diesem Fall der Expressionismus, mit der jüdischen Identität verbunden werden.

## 5.3 Die Pessach-Haggada

Mit dem Werk von Jakob Steinhardt wird oft im Kontext der sog. *jüdischen Renaissance* seine Pessach-Haggada verbunden. Die hebräischen Schriftzeichen wurden von der angesehenen Typografin Franziska Baruch entworfen. Michael Brenner interpretiert sie als Verkörperung in einem jüdischen Kontext dessen, was Otto Dix, Käthe Kollwitz oder Georg Grosz in ihren sozialkritischen Werken dargestellt haben.<sup>295</sup> Der folgende Text versucht, dieses Werk in einem breiteren Kontext mit Hinblick auf die Autorin der hebräischen Schriftzeichen, Franziska Baruch und auf den Kontext der Entstehung der Haggada, zu interpretieren.

### 5.3.1 Franziska Baruch (1901 – 1989)

Zum Leben und Werk von Franziska Baruch gibt es bis heute keine komplette Monographie. Die meisten Arbeiten, die sie erwähnen gehen aus einem Interview mit der Künstlerin <sup>296</sup> aus dem Jahr 1984 aus. Es ist allerdings wichtig zu erwähnen, dass ein Impuls für die weitere Forschung vor zwei Jahren das Israel Museum in Jerusalem gegeben hat, und zwar mit der Ausstellung *New Types: Three Pioneers of Hebrew Graphic Design*<sup>297</sup>, die Moshe Spitzer, Franziska Baruch und Henri Friedlaender als Begründer der modernen hebräischen Typographie darstellt.<sup>298</sup>

Franziska Baruch wurde am 21. November 1901 in Hamburg geboren. Sie studierte graphischen Design an der Berliner Staatlichen Kunstgewerbeschule. Dank ihrer außerordentlichen Begabung gewann sie 1920 den ersten Preis im Wettbewerb der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.<sup>299</sup> In den 1920er arbeitete sie für den Reichskunstwart Edwin Redslob.<sup>300</sup> Sie beteiligte sich intensiv an der typografischen Aspekten der Selbstdarstellung der Weimarer Republik. 1926 gestaltete sie die Schriften für den Pavillon der Deutschen Liga der Freien Wohlfahrtspflege auf der Großen Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen.<sup>301</sup>

In den 20er Jahren beteiligte sie sich intensiv an der sog. *jüdischen Renaissance*. Sie gestaltete typografisch das Buch *Haketuba* von Rabbi Moses Gaster (britischer Großrabbiner) und

---

295 Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München : C. H. Beck, 2000. S. 186.

296 Stern Gideon, Henri Friedlaender: Franziska Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S. 1–4. Online: [https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984\\_baruch.pdf](https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984_baruch.pdf).

297 Sehe: <http://www.museumsinisrael.gov.il/en/exhibitions/Pages/Exhibition.aspx?IdExhibit=IEMS-IMJ-570868>.

298 Sehe: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/24048>.

299 Gideon Stern, Henri Friedlaender: Franziska Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S. 1.

300 Edwin Redslob (1884-1973) war deutscher Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller, von 1920 bis 1933 war er Reichskunstwart. Sehe: Olaf Peters: Redslob Edwin In: Neue Deutsche Biographie(NDB). Band 21, Duncker & Humblot, Berlin 2003. S. 250 f. Online: <http://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016339/images/index.html?seite=264>.

301 Gideon Stern, Henri Friedlaender: Franziska Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, 2.

jiddische und hebräische Gedichte von Jakob Klatzkin oder andere Bücher des Berliner Verlags Eschkol.<sup>302</sup> In dieser Zeit entwickelte sich auch die Zusammenarbeit mit Jakob Steinhardt an seiner Pessach-Haggada. Franziska Baruch gibt in dem Interview zu, dass sie in dieser Zeit die hebräische Schrift gar nicht kannte und alle Unterlagen selber einstudierte. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler ging weiter und 1953 publizierten sie das Jona Buch und 1957 das Ruth Buch. Am Anfang der 30er Jahren fing auch Baruchs Arbeit für den Schoken Verlag<sup>303</sup> an. Selman Schocken wurde von Baruchs Arbeit beeindruckt und hat sie nach Zwickau, wo damals der Verlag siedelte, eingeladen.<sup>304</sup>

Im November 1933 emigrierte Franziska Baruch nach Palästina. Hier wirkte sie als Künstlerin weiter. Sie arbeitete für mehrere Unternehmen – u.a. auch für die *Palestine Post* (später *Jerusalem Post*). Am Anfang des Unabhängigkeitskriegs gestaltete sie einige graphischen Arbeiten für die Regierung. Im Jahre 1948 gestaltete sie den Design des ersten israelischen Reiseasses, was sie folgendermaßen beschreibt: *One dark evening in 1948 a small man with a black mustache knocked on her door, and without introducing himself showed her the cover of the new Israeli passport. He said: "I have to go abroad tomorrow, and I am not going with a passport so badly designed. Please re-write the four lilies to be gold-stamped - the Israeli coat-of-arms is already blind-stamped and the lettering has to fit the available space." Franzisca protested that even a small job takes time and experiments, but in the end, moved by the stranger's sensitivity to graphic design, she sat down and accomplished the lettering. She wondered how this could be translated into gilt lettering by the next day, but the stranger assured her that he would take care of it. In the end he signed an invoice so she would be paid. She later deciphered his signature as "Moshe Shertok" - the first foreign minister of the new state.*<sup>305</sup>

Dies illustriert also deutlich, dass Franziska Baruch genauso wie Jakob Steinhardt eine wichtige Rolle für das Kulturleben des neugegründeten Staates Israel gespielt hat. Genauso wie Jakob Steinhardt hat sie ihre künstlerische Ausstellung in Deutschland bekommen und von der deutschen Kultur geprägt wurde. Ebenso wurde sie von den kulturzionistischen Kreisen in der Weimarer Republik beeinflusst und hat sich intensiv in dem sog. *jüdischen Renaissance* engagiert.

---

302 Ibid.

303 Schoken Verlag wurde 1931 von dem deutsch-jüdischen Zionisten Selman Schoken gegründet und konzentrierte sich auf Werke jüdischer Autoren (M. Buber, F. Kafka, L. Baeck, G. Scholem...).

304 Gideon Stern, Henri Friedlaender: Franzisca Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S.2.

305 Gideon Stern, Henri Friedlaender: Franzisca Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S.4.

### 5.3.2 Pessach-Haggada: Die Entstehung und die Interpretation

Die Publikation der Pessach-Haggada [Abb. 9] hat der jüdische Textilfabrikant Erich Goeritz, einer der wichtigsten Kunstsammler in der Weimarer Republik initiiert. Er wohnte in Berlin in der Nähe von Steinhardt und nachdem Steinhardt zehn Linoschnitte über die Zehn Plagen veröffentlicht hatte, gab ihm Goeritz den Auftrag, eine-moderne deutsch-jüdische Haggada zu illustrieren.<sup>306</sup> Michael Brenner interpretiert die Steinhardts Haggada im Rahmen der sog. *jüdischen Renaissance*. Er betont, dass die *Authentizität* nicht so sehr in der Illustration zum Ausdruck kommt, als in der Gestaltung des Textes. Wie bereits erwähnt, war die hebräische Schreibweise auch für die Typographin Franziska Baruch etwas Neues, was sie einstudieren musste. Ähnlich wurde die Haggada höchstwahrscheinlich unter den deutschen Juden wahrgenommen, da, wie Brenner, bemerkt,<sup>307</sup> die meisten deutschen Juden das Hebräische kaum lesen und mit Sicherheit nicht verstehen konnten und es habe sich gehandelt, so Brenner, um kein liturgisches, sondern ein Kunstbuch.



Jakob Steinhardt, Berlin

Holzschnitt

HAGGADAHILLUSTRATION

Abb. 9: Jakob Steinhardt: Pessach-Haggada/Das Motiv der vier Söhne

306 Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München : C. H. Beck, 2000. S. 187.

307 Ibid. S. 188.

Wenn wir uns auf das Genre konzentrieren, handelt es sich bei Pessach-Haggada (Haggada Schel Pessach) um eine traditionelle Sammlung von Gebeten, Segensprüchen und Midraschkomentaren zum Pessachfest. Sie erinnert an die Volkwerdung der Israeliten, wie sie im Buch Exodus beschrieben ist und verleiht den Ereignissen der Vergangenheit innerhalb der feiernden Gemeinschaft unweigerlich die Qualität der Vergegenwärtigung, der Gleichzeitigkeit von damals und heute.<sup>308</sup> Bei einer näheren Betrachtung der Steinhardts Abbildungen ist die Anpassung an das westeuropäische jüdische bürgerliche Publikum deutlich, was wahrscheinlich auch mit der Auftrag zusammenhängt. Wie Dorothee Kaufmann bemerkt hat,<sup>309</sup> im Vergleich zu den Steinhardts *ostjüdischen Gestalten*, fehlen bei den Figuren der Pessach-Haggada die Bärte und die Gestalten tragen bürgerliche Kleidung. Steinhardt hat also versucht, die ostjüdischen Motive möglichst zu reduzieren. Selbst Ludwig Meidner hat darauf Steinhardt aufmerksam gemacht: *Du musst viel malen, viel ausstellen. Jedoch keine ostjüdische Motive, auch wenig Biblisches. Das liberale jüdische Bürgertum bevorzugt neutrale Motive, wie Ury gemalt hat.*<sup>310</sup>

Stilistisch handelt es sich bei der Pessach-Haggada wieder um ein Beispiel des deutschen Expressionismus. Dies ist wieder im breiteren Kontext der damaligen künstlerischen Kreisen zu betrachten. Steinhardts Pessach-Haggada kann auch, wie Brenner feststellt, als eine Metapher der Nachkriegssituation in Deutschland im jüdischen Kontext verstanden werden. Die Figuren in Steinhardts Haggada verkörpern in einem jüdischen Kontext die Welt von Otto Dix' entstellten Soldaten, Käthe Kollwitz' verhungernenden Kindern, Georg Grosz' feisten Kriegsgewinnlern und der christlich religiösen Motive in den Werken Max Beckmanns und Karl Schmidt-Rottluffs.

Die moderne Verarbeitung Steinhardts hat auch eine positive Rezeption seitens der Bubers Zeitschrift *Der Jude* erhalten. Eine Rezension der Steinhardts-Haggada von Paul Zuker<sup>311</sup> entspricht den von Brenner beschriebenen Zielen der Haggada. Die Stellung der Zeitschrift *Der Jude* zum *Ostjudenkult* war eher nüchtern, wie Steven Aschheim belegt.<sup>312</sup> Paul Zuker war in seinen Rezensionen zu den *übertriebenen* Propagierung der jüdisch-nationalen Kunst sehr kritisch. *Jewish art should never become an ideological instrument, or it would degenerate into mere Volkish*

308Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk.Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.1999. S. 94.

309Ibid. S. 96.

310Brief Ludwig Meidner an Jakob Steinhardt vom 12. November 1931. Zitiert in: Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk.Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.1999. S. 96.

311Zuker Paul.Bildende Kunst. Haggada. In: *Der Jude*. 7(1923). Heft 4. S. 256. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3107995?query=steinhardt%20haggada>.

312Aschheim Steven E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923*. Madison : University of Wisconsin Press. 1982.S.209.

*dilettantism.*<sup>313</sup> Dies gilt auch für Zukers Wahrnehmung der Steingardts Haggada. Am Anfang der Rezension macht er auf die Gefahr der *nationalistische oder jedenfalls vorwiegend ethisch-volkisch gerichtete Einstellung der Kunst gegenüber zur Trübung des ästhetischen Urteils* führt.<sup>314</sup> Zuker schätzt die innovative Aufarbeitung Steinhardts und gleichzeitig lehnt ab das, was er *Modernisierung der jüdischen Kunst* (als Beispiel nennt er E.M. Lilien) nennt. Er schreibt: *Gegenüber dem Theaterdonner der meisten Illustrationen der religiösen Schriften kann die Zurückhaltung und Anspruchslosigkeit dieser Bildfolge nur dankbar anerkannt werden. Gestalten und Landschaften stehen in einem Raum von festlicher Unbeschwerheit, der ganz aus dem Sinn der österlichen Erzählung empfunden ist.*<sup>315</sup>

### 5.3.3 Zusammenfassung

Steinhardts und Baruchs Haggada zeigt deutlich weitere Aspekte der jüdischen Identität in der Weimarer Republik. Bei einer näheren Betrachtung können wir auf drei Punkte in in diesem Zusammenhang hinweisen. 1) Die sog. *jüdische Renaissance* kann in diesem Kontext keinesfalls mit dem Zionismus verwechselt werden. Die Haggada wurde für ein breites bürgerliches Publikum bestimmt und die Andeutungen an die *ostjüdische Authentizität* wurden im Vergleich zu anderen Steinhardts Werken deutlich begrenzt. Dies wurde auch, wie der zitierte Artikel von Paul Zuker, geschätzt und positiv angenommen. 2) Wie in vorherigen Kapitel bereits behandelt wurde, handelt sich auch im Fall von Steinhardts Haggada um ein modernes Kunstwerk, das in der Umgebung des deutschen Expressionismus entstanden ist. Eine gegenseitige Beeinflussung von der nichtjüdischen manchmal auch religiös orientierten Künstler ist hier deutlich. 3) Wenn wir uns die Schicksale von Jakob Steinhardt und Franziska Baruch näher anschauen, sind einige Ähnlichkeiten auffällig. Beide Künstler haben sich an der *jüdischen Renaissance* in der Weimarer Republik intensiv beteiligt, abgesehen davon, wie sie selber zionistisch engagiert waren. Beide haben in ihren Werken das, was sie als *authentisch jüdisch* wahrgenommen haben, betont. Im Fall von Baruch war es die hebräische Schrift, in Fall von Steinhardt die *Authentizität des ostjüdischen Lebens*. Beide Künstler haben dann später eine wichtige Rolle für das Kulturleben des neu gegründeten Staates Israel gespielt – Franziska Baruch mit ihren typographischen Arbeiten für die israelische Regierung, Jakob Steinhardt als Direktor der graphischen Abteilung der Bezalel Akademie.

---

313Zuker. Paul. Mythos und Gegenwart, Zitiert in: Aschheim Steven E. Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923. Madison : University of Wisconsin Press. 1982.S.209.

314Zuker Paul. Bildende Kunst. Haggada. In: Der Jude. 7(1923). Heft 4. S. 256. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3107995?query=steinhardt%20haggada>.

315Ibid.

## 5.4 Die Expressionisten

Ausgehend von Steinhardts Gästebücher ist es festzustellen, dass ein wesentliches Teil Steinhardts Künstlerkreises in den 1920er Jahren aus Expressionisten bestand, aus den Mitglieder der Novembergruppe. Es handelte sich um jüdische (Ludwig Meidner, Rachel Szalit-Marcus) aber auch nichtjüdische (Bruno Krauskopf, Konrad Felixmüller). Im folgendem Text wird die Aufmerksamkeit den gegenseitigen Einflüssen der expressionistischen Künstlern auf die Formulierung der jüdischen Identität gewidmet. Bruno Krauskopf dient hier als Inspiration von der religiösen Strömung des Expressionismus, Conrad Felixmüller als ein politisch engagierter expressionistischer Künstler. Rachel Szalit-Marcus genauso wie Ludwig Meidner oder Jakob Steinhardt bewegt sich an der Grenzlinie und ihr Schaffen ist auch im Kontext der jüdischen Renaissance und Kulturzionismus zu verstehen, wobei es auch wesentliche Unterschiede unter ihnen gibt. Der Kreis von expressionistischen Künstler in Steinhardts Umgebung war natürlich noch größer. Ludwig Meidner, der im Kapitel *Die Pathetiker* behandelt wurde, wird im folgenden Text nur peripherisch erwähnt. Im Steinhardt Gästebücher und in der Erinnerungen seiner Frau sind auch weitere Expressionisten erwähnt, unter ihnen George Ehrlich, Ernst Frisch oder Ernst Honigberger.

### 5.4.1 Bruno Krauskopf (1892 – 1960)

Im Steinhardts Gästebuch<sup>316</sup> finden wir ein Porträt von Steinhardt mit einer Widmung von Bruno Krauskopf. Das Bild ist undatiert, allerdings befindet sich auf der sechsten Seite des Gästebuchs, also lässt sich vermuten, dass er noch aus dem Jahre 1920 kommt.

Bruno Krauskopf<sup>317</sup> wurde am 9. März 1892 im damals westpreußischen Marienburg geboren. Von 1906 bis 1908 absolvierte er in Berlin eine Ausbildung zum Chromolitographen und danach studierte er bis 1915 an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseum. Er fing früh an, auszustellen und bereits 1914 gründete er mit seinen Künstlerkollegen Harry Deierling und Wilhelm Kohlhoff in Berlin-Charlottenburg eine Ateliergemeinschaft, deren Mitglieder bald Künstler wie Ernts Frisch, Willy Jaeckel, Oskar Moll, Kurt Hermann und die Künstler boten Kunstunterricht und Entwürfe für Wand- und Theaterdekoration an.<sup>318</sup> Während der ersten Weltkriegs wurde Krauskopf als Soldat in Elsass, später in Russland stationiert. Dies hatte, genauso wie bei vielen anderen Künstlern, einen starken Einfluss auf sein Werk. Die Künstler fingen an, sich

---

316JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Gästebuch: Gästebuch: 1920-1927, „Von meinen Freunden für mich“, brauner Einband, auf dem Buchrücken hs. „Von den Freunden“.DOK 95/525/870

317Fethe Jutta. Bruno Krauskopf (1892-1960). Eine Ausstellung des Westpreußischen Landesmuseum Münster. Westpreußisches Landesmuseum Münster.2003.

318Ibid. S. 14.



intensiver mit gesellschaftlichen, politischen und religiösen Fragen auseinanderzusetzen und am 3. Dezember 1918 schloss sich Die Novembergruppe zusammen, deren Mitglied auch Bruno Krauskopf war.<sup>319</sup> Die Mitgliedschaft in der Novembergruppe verbindet, wie erwähnt, den Künstlerkreis von Jakob Steinhardt.

Bruno Krauskopfs Werk in dieser Zeit zählt auch zur religiösen Richtung des Expressionismus. Er beschäftigte sich intensiv mit religiösen Themen, mit Themen der christlichen Ikonographie. Er fühlte sich, wie viele anderen expressionistischen Künstler durch die weltanschauliche Ideen und die tiefe Religiosität der russischen Dichter angesprochen.<sup>320</sup> Bereits 1919 erlebte Krauskopf mit dem christlichen Motivkreis den ersten Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn – die Preußische Staatsbibliothek erwarb sein Gemälde „*Das Abendmahl Christi*“.<sup>321</sup> Diesen christlichen Themen widmete sich Krauskopf in einer expressionistischen Verbreitung auch in den zwanziger Jahren. Nennen wir als Beispiel das Gemälde „*Beweinung*“.

**[Abb. 10]** Die neben dem Grab stehenden Personen drücken in ihren Gesten Gefühle des Leidens, des Schmerzes und der Verzweiflung. Die ganze Szene wird durch kontrastive Farben beton. Er beschäftigt sich mehr mit Konturen, als mit den Gesichtsausdrücken. Mit Unterschieden in der künstlerischen Verbreitung (Konturen, Farben) kann man allerdings deutliche Ähnlichkeiten mit dem Werk Steinhardts betrachten – religiöse Motive, Ausdruck des Leidens, leidende Gestalten, expressionistische Verarbeitung. Dies drückt Steinhardt nur in einem jüdischen Kontext aus.



Abb. 10: Bruno Krauskopf: *Beweinung*

319 Fethe Jutta. Bruno Krauskopf (1892-1960). Eine Ausstellung des Westpreußischen Landesmuseum Münster. Westpreußisches Landesmuseum Münster. 2003. S. 15.

320 Ibid. S. 16.

321 Ibid. S. 16.

Zu Beginn der 20er Jahren beschäftigte sich Krauskopf intensiver mit Impressionismus. Der Einfluss von Expressionismus ist aber immer präsent. Es entstanden eine Reihe von Porträts, Landschaften und Stillleben, die vor allem die Formauflösung durch farbiges Licht zum Thema haben.<sup>322</sup> Seine Kompositionen sind aber immer expressionistisch. In den 1920er Jahren etablierte sich Krauskopf in der Berliner Kunstszene fest und seine Werke befanden sich in der Berliner Sezession neben den Arbeiten von Lovis Corinth oder Lesser Ury.<sup>323</sup>

Anfang der 1930er Jahre verließ Krauskopf mit seiner Familie nach Norwegen. Hier änderte er seinen Stil und widmete sich eher Landschaften. Den expressionistischen Stil verließ er aber nicht. Nach der Besetzung von Norwegen stand Krauskopf unter der Beobachtung der deutschen Sicherheitspolizei und aus Angst vor einer Verhaftung versteckte er sich. In dieser Zeit der Isolation entstanden seine Gemälde, die stark an Meidners *apokalyptische Landschaften* aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg erinnern.<sup>324</sup> Meidners Werk muss Krauskopf höchstwahrscheinlich gekannt haben, auszuschließen ist es auch nicht, dass sie sich persönlich kannten.

Im Jahre 1948 emigrierte Krauskopf mit seiner Frau in die USA. Er setzte sich in dieser Zeit mit Abstraktion auseinander. 1959 löste er seinen Atelier in New York auf und kehrte zurück nach Berlin, wo er am 30. Dezember 1960 starb.<sup>325</sup>

Wie wir gesehen haben, sind bei Krauskopf zwei Momente besonders wichtig. Als Vertreter der religiösen Strömung des Expressionismus widmet er sich Themen aus der christlichen Ikonographie in einer modernen Verarbeitung, mit Betonung der Gesten, Gefühlen und Emotionalität. Es handelt sich also um die selben Mittel, die Jakob Steinhardt in einem ebenfalls religiösen, später überwiegend jüdischen Kontext benutzt. Zweiter wichtiger Moment ist die Anknüpfung an Meidner und seine apokalyptische Landschaften. Da die Künstlerkreise in der Weimarer Republik sehr eng verbunden waren, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie sich die beiden Künstler (Krauskopf und Meidner) kannten und das spätere Werk von Krauskopf belegt einen gegenseitigen Einfluss.

---

322 Fethe Jutta. Bruno Krauskopf (1892-1960). Eine Ausstellung des Westpreußischen Landesmuseum Münster. Westpreußisches Landesmuseum Münster. 2003. S. 20.

323 Ibid. S. 22.

324 Ibid. S. 29.

325 Ibid.. S. 38.

## 5.4.2 Conrad Felixmüller (1897 - 1970)

In Steinhardts Gästebuch finden wir eine kleine Zeichnung von 28.9.1927 mit einer Danksagung für den freundschaftlichen Abend in Berlin von Konrad Felixmüller.<sup>326</sup> Konrad Felixmüller war in der 1920er Jahren eine bekannte Person in künstlerischen Kreisen. Er war Expressionist und auch politisch engagierter Künstler. Zu den Berliner expressionistischen Kreisen kam er bereits im Jahre 1914 durch Ludwig Meidner, durch ihn lernte er womöglich auch Steinhardt kennen, obwohl Felixmüller selbst kein Jude war. Die Künstler haben sich, wie Steinhardts Korrespondenz,<sup>327</sup> in der Felixmüller an die zusammen verbrachte Zeit in Berlin erinnert, belegt, gut gekannt.

Konrad Felixmüller<sup>328</sup> wurde am 21. Mai 1897 in Dresden als Conrad Felix Müller geboren. Von 1911 bis 1912 studierte er an der Königlichen Kunstgewerbeschule in Dresden und 1912 kam dank seiner Begabung in die Malklasse von Carl Banzer an der Königlichen Kunstakademie.<sup>329</sup> Das Studium hat er als Meisterschüler absolviert und ab 1915 arbeitete er als freischaffender Künstler und um Sommer lernte er in Berlin Ludwig Meidner kennen, durch ihn kam er in Kontakt mit den Künstler des Sturm-Kreises.<sup>330</sup> Mit Ludwig Meidner blieb Konrad Felixmüller im engen Kontakt und sie porträtierten sich gegenseitig.<sup>331</sup> „Ab 1917 fanden in seinem Atelier regelmäßige „expressionistische Soireen“ als Lese- und Diskussionsabende statt.<sup>332</sup> Sein expressionistisches aber auch politisches Engagement in dieser Zeit beschreibt Felixmüller folgendermaßen: *„Wir legten gleich los: Ansprachen, Dichterlesung, Diskussion. Vom Expressionismus zum Pazifismus wechselnd, gegen Krieg. Von der Visionen des kommenden Menschen, vom Frieden. Von Glück in in Rußland eben ausgebrochenen Revolution, also von Tolstoi und von Widerstand, von Dostojewski und vom Christen in der Welt. Von Kierkegaard. [...] In meiner Begeisterung glaubte ich, durch Sammlung der sich expressionistisch bemühender Künstler und durch Gründung einer Künstlergruppe in die Neuordnung der Öffentlichen Kunstpflege eingreifen zu können, im Anschluß an politische Organisationen.“*<sup>333</sup> Er arbeitete in dieser an verschieden expressionistische

---

326 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Gästebuch: 1927-1939, „Unsere Gäste“, roter Einband mit weißen Ecken, auf dem Buchrücken „Gästebuch“.DOK 95/525/871.

327 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Korespondenz Jakob Steinhardts mit Einzelpersonen. DOK 95/522/319-363.

328 Mössinger Ingrid, Bauer-Friedrich Thomas (Hrsg.). Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Wienand Verlag, Köln, 2012.

329 Ibid. S. 8.

330 Ibid. S. 8.

331 Penndorf Jutta, Konrad Felixmüller: Menschen. In: Mössinger Ingrid, Bauer-Friedrich Thomas (Hrsg.). Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Wienand Verlag, Köln, 2012. S. 19.

332 Mössinger Ingrid, Bauer-Friedrich Thomas (Hrsg.). Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Wienand Verlag, Köln, 2012. S. 20.

333 Zitiert in: Penndorf Jutta, Konrad Felixmüller: Menschen. In: Mössinger Ingrid, Bauer-Friedrich Thomas (Hrsg.).

Zeitungen mit. 1919 trat er in die KPD ein, wobei er bereits 1924 austrat. Er engagierte sich in einer ganzen Reihe der Künstlergruppen. Er war Mitglied der Novembergruppe und der Freien Sezession in Berlin. In der zweiten Hälfte der 20er Jahren verließ er seine expressionistische Phase. In dieser Zeit arbeitete er ebenfalls für eine ganze Reihe von linken Zeitschriften.

Nach der Machtergreifung wurden seine Werke in der Ausstellung *Entartete Kunst* öffentlich diffamiert und er wurde als *politisch kompromittiert* aus dem Vorstand des Reichsverbands der Bildender Künstler ausgeschlossen.<sup>334</sup> Nach kurzem Kriegsdienst (1944/1945) kam er in Sowjetische Kriegsgefangenschaft. Nach dem Krieg arbeitete er weiter und 1945 wurde er zum Professor an der Martin-Luther-Universität in Halle berufen.<sup>335</sup> Seit 1967 wohnte Felixmüller in der BRD mit Wohnsitz in Berlin-Zehlendorf. Im 1977 starb er als anerkannter Künstler in Berlin.

Die Freundschaft von Konrad Felixmüller, Jakob Steinhardt und Ludwig Meidner belegt eine enge Verbindung zwischen expressionistischen und politisch engagierten Künstler. Bei Steinhardt ist kein direktes politisches Engagement sehen, Meidners Neigung zum sozialistischen Gedanken ist, genauso wie bei Felixmüller, zu belegen. Meidner schreibt für die Zeitschrift *Kunstblatt* im Jahre 1919 einen Text namens „An alle Künstler, Musiker und Dichter“.<sup>336</sup> Meidner schreibt: *Es darf nicht länger sein, dass eine gewaltige Mehrheit in den kümmerlichsten, unwürdigsten und entehrendsten Verhältnissen leben muss, während eine winzige Minderheit am übervollen Tisch vertiert. Wir müssen uns zum Sozialismus entscheiden: zu einer allgemeinen und unaufhaltsamen Vergesellschaftung der Produktionsmittel, die jedem Menschen Arbeit, Muße, Brot, ein Heim und die Ahnung eines höheren Zieles gibt. Der Sozialismus soll unser neues Glaubensbekenntnis sein! Uns Maler und Dichter verbinde mit den Armen eine heilige Solidarität! Haben nicht auch viele unter uns das Elend kennengelernt und das Beschämende des Hungers und der materiellen Abhängigkeit?! Stehen wir viel besser und gesicherter in der Gesellschaft als der Proletarier?! Sind wir nicht wie Bettler abhängig von den Launen der Kunst sammelnden Bourgeoisie! Sind wir noch jung und unbekannt, so wirft sie uns einen Almosen hin oder lässt uns lautlos verrecken.*<sup>337</sup>

Es ist allerdings festzustellen, dass es sich nur um eine kurze vorübergehende Phase bei Meidner handelt. Die Verbindung zum politisch orientierten Expressionismus bei jüdischen Künstler ist allerdings bedeutsam. Wie bereits mehrmals erwähnt, setzt sich auch Steinhardt mit

---

Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Wienand Verlag, Köln, 2012. S.

334 Mössinger Ingrid, Bauer-Friedrich Thomas (Hrsg.). Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Wienand Verlag, Köln, 2012. S. 11.

335 Ibid.. 13.

336 Meidner, Ludwig. An alle Künstler, Musiker und Dichter. Das Kunstblatt. III. Jahrgang. 1919. S. 29. Online: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/meidner1919.htm>.

337 Ibid.

gesellschaftlichen Fragen in seinem Werk auseinander, jedoch in einem jüdischen Kontext, wie am deutlichsten bei der Pessach-Haggada zu sehen ist.

### 5.4.3 Rachel Szalit-Marcus (1892 – 1942)

Von September 1920 finden wir in Steinhardts Gästebuch<sup>338</sup> ein Gemälde von Rachel Szalit-Marcus. Wir sehen eine Familie, die Mutter stillt ein Baby, das zweite Kind sitzt daneben, hinter ihnen steht der Vater. Schnelle Pinselstriche und deutliche Gesichtsausdrücke erinnern an den expressionistischen Stil. Wie gut sich die beiden Künstler gekannt haben, wissen wir nicht. Es kann allerdings festgestellt werden, dass sie viele Gemeinsamkeiten verbunden haben. Beide haben z.B. Perez' Bücher illustriert.

Rachel Szalit-Marcus, eine jüdische Malerin, Graphikerin und Illustratorin, ist heute kaum bekannt. Jedoch war ihr Beitrag zur Erneuerung der jüdischen Kultur in den 1920er Jahren groß, v.a. was ihre Illustrationen zu Werken der bedeutendsten jiddischen Schriftsteller. Einen größeren Überblick von dem Schaffen dieser Künstlerinnen bot eine Ausstellung die 2005 im Museum Montparnasse stattfand und anschließend 2006 in Yad Vashem. Im folgenden Text wird von einem Artikel der Slawistin Sabine Koller aus dem Jahr 2012 ausgegangen.

Rachel Szalit-Marcus wurde im Jahre 1892<sup>339</sup> in einer jüdischen Familie in Chjenty geboren. Sie wuchs in Łódź auf, wo ihr Vater ihre künstlerische Begabung unterstützte. Ab 1911 besuchte sie die Münchner Akademie der Künste, wo sie zum ersten mal mit Expressionismus in Berührung kam.<sup>340</sup> Nach dem Selbstmord ihres Mannes zog sie im Jahre 1916 nach Berlin um.<sup>341</sup> Hier nahm sie Kontakt zu den aus Russland emigrierten Vertretern jiddischer Literatur (wie Dovid Bergelson, Leyb Kvitko, Der Nister, Uri Tvi Grinberg oder Moyshe Kulbak)<sup>342</sup>. Sie schloss sich in dieser Zeit der Berliner Sezession und der Novembergruppe an. Nach Sabine Koller habe sich Rachel Szalit-Marcus genauso wie Jakob Steinhardt zwischen der west- und ostjüdischen Kultur bewegt. In ihrem Werk widmete sie sich impressionistischen Themen wie Blumen oder Stadtansichten, die allerdings das Stadtproletariat in den Blick nehmen.<sup>343</sup>

Nach der Machtübernahme floh sie nach Frankreich, wo sie allerdings im Jahre 1942

---

338 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Gästebuch: Gästebuch: 1920-1927, „Von meinen Freunden für mich“, brauner Einband, auf dem Buchrücken hs. „Von den Freunden“.DOK 95/525/870.

339 Koller Sabine. *Mentshelekh un stsenes. Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem*, in: Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed, Roland Gruschka, Simon Neuberger (Hrsg.): *Jiddistik heute*, Düsseldorf : Dup, 2012. S. 208. Online: [https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-23711/15\\_Leket\\_Koller\\_Mentshelekh\\_un\\_stsenes\\_A.pdf](https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-23711/15_Leket_Koller_Mentshelekh_un_stsenes_A.pdf).

340 Ibid. S. 208/209.

341 Ibid.S. 208/209.

342 Ibid. S. 209.

343 Ibid. S. 209.

verhaftet wurde und nach Auschwitz deportiert. Dort wurde sie in dem selben Jahr ermordet.

Genauso wie andere jüdische Künstler im untersuchten Künstlerkreis, und wie Steinhardt selbst, besann sich auch Rachel Szalit-Marcus in Berlin an ihre ostjüdische Wurzeln. Aus der eifrigen Leserin wird eine begeisterte Illustratorin und außer Heinrich Heine, Charles Dickens, Lew Tolstoi und Fjodor Dostojewski fühlte sie sich den beiden Klassikern der jiddischen Literatur Mendele Moykher-Sforim und Sholem Aleichem verbunden.<sup>344</sup> [Abb. 11] Wie Sabine Koller in ihrem Artikel belegt, verbindet Rachel Szalit-Marcus in ihren Illustrationen, anders als die literarische Vorlage etablierte und erhabene ästhetische Formeln der europäischen und der ostjüdischen Kunst.<sup>345</sup> Sie nutzt ebenfalls, genauso wie Jakob Steinhardt biblische Motive, ihre Gestalten erinnern, so Koller, an Steinhardts Judenköpfe.<sup>346</sup>



Abb. 11: Rachel Szalit-Marcus:  
Illustration zu *Fischke der Krumme* von  
Mendele Mocher Sforim

Die Kunst von Rachel Szalit-Marcus wurde in der 1920er Jahren nur wenig reflektiert. Jedoch finden wir einen Artikel in der Zeitschrift *Ost und West* von Frühling des Jahres 1920. Karl Schwarz widmet sich ihrem Werk und betont die Rolle des *Ostjudentums* in ihrer Arbeit.

„Die Töne, die ihr aus Perez, Scholem Alechem und aus all den vielen Seelenkündern der Ostjuden

---

344Koller Sabine. *Mentshelekh un stsenes. Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem*, in: Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed, Roland Gruschka, Simon Neuberg (Hrsg.): *Jiddistik heute*, Düsseldorf : Dup, 2012. S.210.

345Ibid. S.227.

346Ibid. S.228.

*entgegen klingen, schlagen an ihr Herz. In wilder Begeisterung greift sie zum Stift und zur Feder und zeichnet die in ihrer Phantasie sich erhebenden Gestalten, nachschaffend und nacherlebend die Seelenstimmungen, die sie als Heimat klänge empfindend in der Fremde deutlicher zu vernehmen imstande ist als früher, da nunmehr ihre künstlerische Kraft mit angestachelt wird, um diesem Erlebnis Form und Gestalt zu geben.“<sup>347</sup>*

Die Betonung des Expression in Verbindung mit *dem Jüdischen* ist hier nicht so stark, wie wir z. B. Bei dem im Kapitel *Die Pathetiker* von Heinrich Berl zitierten Artikel<sup>348</sup> gesehen haben. Karl Schwarz beton eher ihre impressionistische Bemühungen. Jedoch wird von ihm die Verbindung der *ostjüdischen* Themen mit den neuen künstlerischen Formen betont.

Vergleichen wir Rachel Szalit-Marcus und Jakob Steinhardt, stoßen wir auf viele Ähnlichkeiten an. Beide wurden stark von Expressionismus und der deutschen Kultur beeinflusst. Rachel Szalit-Marcus verbindet verarbeitet, genauso wie Jakob Steinhardt, gesellschaftliche Themen (Armut, Stadtproletariat, menschliches Leid) in einem expressionistischen bzw. impressionistischen Stil in einem jüdischen Kontext. Beiden Künstler wurden von dem sog. *Ostjudentum* fasziniert und beide haben einen Beitrag zu der sog. jüdischen Renaissance geleistet. Wie wir allerdings mehrmals gesehen haben, ist die Faszination von dem sog. *Ostjudentum* nicht mit dem Kulturzionismus immer gleichzuschalten, obwohl sie oft, wie der oben zitierte Artikel, so von der zionistischen Presse interpretiert wurde.

#### **5.4.4 Zusammenfassung**

Der Expressionismus hat im Künstlerkreis von Jakob Steinhardt in der ersten 1910er und 1920er Jahren zweifellos eine sehr wichtige Rolle gespielt. Insgesamt lässt sich hier von zwei Ebenen sprechen. Die erste ist der gegenseitige Einfluss von jüdischen und nicht jüdischen Künstler. Die jüdischen Künstler wurden stark von der religiösen Strömung innerhalb des Expressionismus beeinflusst. Dieser Einfluss ist besonders sichtbar, wenn wir uns auch die christlichen Motiven (siehe Kapitel *Die Pathetiker*) in ihren Werken anschauen. Mit religiösen, biblischen Motiven arbeiten sie weiter, in einem jüdischen Kontext und in einer expressionistischen Form. Dazu kommen dann, v.a. nach dem ersten Weltkrieg die Themen des Ostjudentums, die auch mit dem Kulturzionismus verbunden werden können, obwohl es nicht immer die Regel sein muss.

---

347Schwarz Karl. Rachel Szalit-Marcus. In: Ost und West. 1920. Heft 3/4. S. 77. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2606854>.

348Heinrich Berl (1896-1953) war deutsche Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Journalist. Obwohl er selber kein Jude war, arbeitete er eng mit Martin Buber zusammen und stand dem Zionismus nahe. 1926 veröffentlichte ein Buch, das Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* entlehnte. Sehe: Weber Ulrich. Berl Heinrich. In: Badische Biographien. Neue Folge. Band 1. W. Kohlhammer. Stuttgart. 1982. S. 44-46. Online: [https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kg1\\_biographien/116135573/biografie](https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kg1_biographien/116135573/biografie).

Die zweite Ebene ist dann die Zuschreibung einer besonderen Rolle des Expressionismus, bzw. andere modernen Stilrichtungen für die *jüdische Identität* durch, v.a. die kulturzionistische Presse. Diese Zuschreibung zeigt viel deutlicher, dass es sich um eine Konstruktion der Identität handelt. Es soll allerdings betont werden, dass die Künstler diese Interpretation nicht abgelehnt haben, obwohl es natürlich fraglich ist, inwieweit sie mit ihr selber identifiziert wurden.

## 5.5 Die Juden

Minni Steinhardt schildert in ihren Erinnerungen<sup>349</sup>, dass ihr Mann besonders gerne jüdische Künstler aus Osteuropa unterstützt hat. Dies bezieht sich nicht nur auf Maler, sondern auch auf Musiker oder Schriftsteller, wobei die Zusammenarbeit mit den bildenden Künstlern natürlich intensiver war, wie wir im vorherigen Kapiteln (Die Pathetiker, Die Pessach-Haggada) gesehen haben. Der vorliegende Text beschäftigt sich mit zwei Malern (Michel Fingesten, Friedrich Feigl), zwei Musikern (Arno Nadel, Andreas Weißgeber) und mit einem Schriftsteller (Samuel Lewin). Alle waren Juden, alle waren im Kontakt mit Jakob Steinhardt, manche haben mit ihm eng zusammengearbeitet (Arno Nadel), manche haben ihn nur einmal oder zweimal besucht. Manche haben sich intensiv zionistisch engagiert, manche haben sich der jüdischen Thematik eher peripherisch gewidmet. Dieses Kapitel untersucht diese Identitätsvariationen und berücksichtigt auch die weitere Schicksale der Künstler. Es werden auch die Rezeptionen von Werken der Künstler in der Presse berücksichtigt, die eine wichtige Rolle für weitere Interpretation gehabt haben können.

### 5.5.1 Michel Fingesten (1884 – 1943)

Im Bestand Jakob und Minni Steinhardt, der sich im Jüdischen Museum in Berlin befindet, finden wir unter anderem auch den Namen Michel Fingesten. Von diesem bis heute nur wenig bekannten jüdischen aus Schlesien (heute Tschechien) herkommenden Maler kommt eine undatierte Zeichnung im Steinhardts Gästebuch, ein Akt einer liegenden Frau mit der Widmung an Steinhardt.<sup>350</sup> Einen engeren Kontakt der beiden Künstler belegt ein Brief von Fingesten an Steinhardt von 2. Mai 1937<sup>351</sup>, der Fingesten in Mailand geschrieben hat. Fingesten forderte

---

349JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.S. 79.

350JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Gästebuch: 1927-1939, „Unsere Gäste“, roter Einband mit weißen Ecken, auf dem Buchrücken „Gästebuch“.DOK 95/525/871.

351JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Brief von Michel Fingesten: hs., Mailand, 02.05.1937.DOK



Steinhardt auf, mit einigen anderen Künstler aus Palästina in Italien auszustellen.

Vor dem zweiten Weltkrieg zählte Fingesten zu den bekanntesten Berliner Graphikern. Heute ist er wegen der nationalsozialistischen Verfolgung fast vergessen. Das Jüdische Museum in Prag hat im Jahre 2008 eine Ausstellung veranstaltet, die als Impuls für weitere Forschung verstanden werden kann. Sein graphisches Werk wurde v.a. Dank der Pflege von privaten Sammler behalten.<sup>352</sup>

Michel Fingesten wurde am 18. April 1884 in Buczkowitz (Bučkovice) im tschechischen Teil von Schlesien geboren. Sein Vater war Österreicher jüdischer Herkunft und Protestant.<sup>353</sup> Seine Mutter kam aus einer jüdischen Familie in Triest. Im Jahre 1900 fing er an, in Wien Kunst zu studieren. Wo genau er studiert hat, lässt sich nur schwer rekonstruieren. In den Matrikelbüchern der Akademie der bildenden Künste in Wien ist sein Name nicht zu finden. Es ist allerdings möglich, dass er bei Prof. Christian Griepenkerl<sup>354</sup> genommen hat, denn Heinrich Strehblow<sup>355</sup> betrieb eine private Malakademie in Wien. Aus unbekannten Gründen verließ Fingesten im Jahre 1902 Wien, fuhr nach Hamburg unternahm eine Reise nach Amerika und Australien.<sup>356</sup> Nach dem Studium in München und einem kurzen Aufenthalt in Hongkong und in Paris kam er 1913 nach Berlin.<sup>357</sup>

In Berlin begann Fingesten seine Künstlerkarriere. Durch die Ablehnung der Gewalt in seinem Werk hat er auf den ersten Weltkrieg reagiert – er widmete sich Themen wie Natur und erotischen Graphik.<sup>358</sup> Im Jahre 1917 arbeitete er an der Kulturzeitschrift *Marsyas* zusammen, an einer der wichtigsten Kulturzeitschriften seiner Zeit. Sein erster großer Erfolg kam 1918, als Fingesten das satirische Buch *Blechschmiede* von Arno Holz illustrierte – danach bekam er zahlreiche Aufträge für Illustrationen (u.a. Carl Sterheim: *Vier Novellen*, Stanisław Feliks Przybyszewski: *De Profundis* oder Adolf Weissmann: *Der klingende Garten*).<sup>359</sup>

Die Jahre 1927 und 1928 verbrachte Fingesten in Spanien. Nach seiner Rückkehr widmete er sich wieder der graphischen Tätigkeit, v.a. *Ex Libris*. Nach der Machtergreifung bekam er keine größeren Aufträge und 1936 kam emigrierte er nach Italien.<sup>360</sup> Im April und Mai 1937 veranstaltete

---

95/523/419.

352 Fingesten Michel. Neznámý Michel Fingesten: [(1884-1943): výstava Židovského muzea v Praze, 28. května - 31. srpna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. Praha: Židovské muzeum v Praze. 2008. S.3.

353 Ibid.

354 Der Name erwähnt Arno Pařík im zitierten Ausstellungskatalog. S.3.

355 Sein Name erwähnt ebenfalls Arno Pařík im zitierten Ausstellungskatalog. S.3.

356 Fingesten Michel. Neznámý Michel Fingesten: [(1884-1943): výstava Židovského muzea v Praze, 28. května - 31. srpna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. Praha: Židovské muzeum v Praze. 2008. S.4.

357 Ibid. S.4.

358 Ibid. S.4.

359 Ibid. S.6.

360 Ibid. S.8.

er zusammen mit dem jüdischen Graphiker und Kunsthändler Luigi Filippo Bolaffi eine Ausstellung graphischer Werke.<sup>361</sup>

Am 9. Oktober 1940 wurde Fingesten als Jude verhaftet und interniert. Michel Fingesten starb kurz nach der Befreiung Italiens am 8. Oktober 1943.

Inwieweit oder ob überhaupt Fingesten einen Beitrag zur *jüdischen Renaissance* geleistet hat, ist fraglich. Es ist allerdings festzustellen, dass er sich nicht so intensiv wie Struck, Steinhardt oder Meidner in kulturzionistischen Kreisen engagiert hat. Illustrationen von Werken der Autoren der jiddischen Literatur sind auch nicht zu finden. In seinem Werk hat er sich mehr Themen wie Pazifismus oder Satire gewidmet. Umso interessanter ist ein Artikel in der Zeitschrift *Ost und West* von Karl Schwarz namens Ein neuer Kunstsalon.<sup>362</sup> Dr. Karl Schwarz schätzt in dem Text den Vorhaben der Veranstalter des *Neuen Kunstsalons*, *durch periodisch wechselnde Ausstellungen Werke jüdischer Künstler einem weiteren Kreise bekannt zu machen.*<sup>363</sup> Als eine dieser *Neuerscheinungen* nennt er Michel Fingesten. Schwarz schreibt: *Zunächst überwiegt bei ihm noch das Literarische, das ihn zu gewaltsamen und etwas gefährlichen Kompositionen verleitet. Auch fehlt ihm bisweilen noch das Haushalten im beschängten Raum der graphischen Platte [...] Immerhin aber kennzeichnen ihn die mannigfaltigen Arbeiten als einen hohen Ziel entgegenstrebenden Künstler.*<sup>364</sup> Auf der letzten Seite finden wir Fingestens Radierung *Vita somnium breve*. In dem Artikel wird Fingesten als *jüdischer Künstler* präsentiert. Schwarz äußert sich zu seiner Technik, aber er schätzt v.a. den *jüdischer Künstler* zu präsentieren, abgesehen von Motiven, mit denen sie sich beschäftigen. Die Kontinuität von dem 5. Zionistenkongress ist hier deutlich.

## 5.5.2 Friedrich Feigl (1884 - 1964)

Friedrich Feigl war lange Zeit im Bereich der Kunstgeschichte sowie im Bereich der jüdischen Studien kaum bekannt. Die Forschungsarbeit zu seiner Persönlichkeit begann in der 1990er Jahren. Ein Impuls für weitere Forschung gab im Jahre 2007 eine Ausstellung<sup>365</sup> des Jüdischen Museums in Prag. Im Jahre 2010 erschien an der Südböhmischen Universität in Budweis

---

361 Ibid, S.8.

362 Schwarz Karl. Ein neuer Kunstsalon. In: Ost und West. 1917. Heft. 9. S. 402-406. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2605956?query=fingesten>

363 Ibid. S. 402.

364 Ibid. S. 404.

365 Feigl Bedřich. Bedřich Feigl: [(1884-1965): obrazy, kresby a grafika: výstava Židovského muzea v Praze, 1. listopadu 2007 - 20. ledna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. V Praze: Židovské muzeum.2007.

eine Masterarbeit<sup>366</sup>, die sich mit dem Leben von Feigl bis zu seiner Zeit in Berlin in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext beschäftigt. Zu den neuesten Arbeiten gehört eine deutsch-tschechische Publikation<sup>367</sup> aus dem Jahre 2016, die im Zusammenhang mit der Ausstellung *Friedrich Feigl. Das Auge sieht die Welt* (Friedrich Feigl. Oko vidí svět), die von der Galerie der Bildenden Künste in Eger (Galerie výtvarného umění v Chebu) ausgerichtet wurde und untersucht das Leben und Wer Friedrich Feigls sowie die jüdische Thematik, die mit der Zeit in seinem Werk zunehmend vorherrscht und zum integralen Bestandteil von seiner Vision von Modernität wird.<sup>368</sup>

Friedrich Feigl wurde am 6. März 1884 in einer jüdischen Familie in Prag geboren. Seine Mutter wurde in noch in Prager Ghetto noch vor der Gleichberechtigung geboren und ihre Erinnerungen haben womöglich Friedrich Feigl beeinflusst, wie seine Motive des Ghettos zeigen.<sup>369</sup> Sein Vater, Josef Feigl war Rechtsanwalt und die Familie gehörte eher zur kleinbürgerlichen Mittelschicht. Die Familie war assimiliert und die Synagoge besuchte nur selten. Zwischen den Jahren 1904/1905 studierte Feigl an der Prager Kunstakademie, die er allerdings nicht beendete.<sup>370</sup> Mit einigen Künstlerkollegen reiste er im Jahre 1906 in Europa. Bereits seit 1905 formierte sich in Feigls Umgebung die Künstlergruppe *Osma* (Die Acht). Ihre erste Ausstellung fand am 18. April 1907 statt. Es handelte sich um eine von Expressionismus beeinflusste in Prag gegründete Künstlergruppe, die tschechische, deutsche und jüdische Mitglieder hatte. Max Brod hat die Begründung folgendermaßen beschrieben: „*Frühling! Frühling!... Deutsche und Tschechen haben sich hier zusammengefunden, acht Künstler ohne Rücksicht auf ihre Nationalität. Hier in Prag, der Zentralstelle dieses Kampfes, wo nicht nur Kegelveine, sondern auch lyrische Klubs im Schatten nationalfarbiger Banner zusammenkommen...*“.<sup>371</sup> Die jungen Künstler wollten dadurch gegen den nationalen Stereotypen in der Kunst protestieren und sich gemeinsam den zeitgenössischen Problemen der großen europäischen Metropolen widmen.

Im Jahre 1910 lernte Feigl seine zukünftige Frau kennen und in Kürze siedelte das junge Ehepaar nach Berlin.<sup>372</sup> Von Herbst 1912 an stellte er in der Ausstellungen der Berliner Sezession aus, wo er Künstler wie Max Liebermann, Lesser Ury, Ludwig Meidner oder eben Jakob Steinhardt

366 Skořepová Zuzana. Malíř Friedrich/Bedřich Feigl a jeho rodina, aneb Život mezi národy a metropolemi. Č. Budějovice, 2010. diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta

367 Sawicki Nicholas, ed. Friedrich Feigl: 1884-1965. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016.

368 Ibid. S. 12.

369 Feigl Bedřich. Bedřich Feigl: [(1884-1965): obrazy, kresby a grafika: výstava Židovského muzea v Praze, 1. listopadu 2007 - 20. ledna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. V Praze: Židovské muzeum.2007. S. 3.

370 Ibid. S. 10.

371 Brod Max. Der Prager Kreis, Frankfurt am Main 1979, s. 61. Zitiert in: kořepová Zuzana. Malíř Friedrich/Bedřich Feigl a jeho rodina, aneb Život mezi národy a metropolemi. Č. Budějovice, 2010. diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta. S. 58.

372 Feigl Bedřich. Bedřich Feigl: [(1884-1965): obrazy, kresby a grafika: výstava Židovského muzea v Praze, 1. listopadu 2007 - 20. ledna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. V Praze: Židovské muzeum.2007.S. 19.

kennen lernen konnte.<sup>373</sup> Nach dem ersten Weltkrieg begann eine neue Phase Feigl's Werks. Zunehmend widmete er sich der jüdischen Thematik und im Jahre 1921 veröffentlichte er sein umfassendes lithographisches Werk *Prager Ghetto*. Im Jahre 1932 vereiste Feigl nach Palästina, wo er einige Monate blieb, im Illustrationen für das Buch der Prager jüdischer Legenden *Prager Ghetto Geschichten* zu verfertigen.<sup>374</sup> Nach der Machtergreifung reiste er mit seiner Familie zurück nach Prag. Im Jahre 1939 emigrierte Feigl nach England. Dank seiner Kontakten gelang es ihm, sich in London durchzusetzen und verlebte hier in vieler Hinsicht ein glückliches Leben. Er starb in London am 17. Dezember 1965.<sup>375</sup>

Obwohl Feigl noch vor dem Ersten Weltkrieg zu den Gründungsmitglieder der internationalen Künstlergruppe *Die Acht* (Osma) gehörte, widmete er am Anfang des 20. Jahrhunderts jüdischer und biblischer Thematik mehr Aufmerksamkeit als irgendein anderer der vergleichbaren Prager Künstler und die frühesten Werke mit dieser Thematik kommen vom Jahr 1909 oder 1914.<sup>376</sup> Der tschechische Kunsthistoriker Arno Pařík erklärt dies durch den Einfluss des Prager Vereins Bar Kochba – Verein der jüdischen Hochschüler in Prag (Spolek židovských akademiků v Praze). Unter der Führung von Hugo Bergmann nahm der Verein das Programm des Kulturzionismus an und zu den Führenden Gönner des Vereins gehörte auch Martin Buber und eben durch Buber wurde Friedrich Feigl, Max Brod, Franz Kafka und weitere Persönlichkeiten des Prager Kulturlebens zum Interesse an der *jüdischen Renaissance* gebracht..<sup>377</sup>

Feigl's Interesse an der Erneuerung der jüdischen Kultur konnte in Berlin weiterentwickelt werden. Genauso wie Jakob Steinardt oder Rachel Szalit-Marcus illustrierte auch Feigl Geschichten der jiddisch schreibenden Autoren. Es handelt sich um *Das Ghettobuch*, [Abb.12] das Werke von Scholem Alejchem oder Isaac-Leib Perez beinhaltet. Die Illustration führte er in einem expressiven und primitivisierenden Stil aus, der die eigentümliche Gestalten der osteuropäischen jüdischen Kaufleute, Hausierer und Bettler, welche ihr Leben in den beengten und dunklen Gassen der dortigen Shtetl verbrachten, festhielt.<sup>378</sup> Eine Verflechtung von Expressionismus, jüdischer

---

373 Pařík Arno. Jüdische und biblische Motive in Feigl's Werk. In: Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 104.

374 Feigl Bedřich. Bedřich Feigl: [(1884-1965): obrazy, kresby a grafika: výstava Židovského muzea v Praze, 1. listopadu 2007 - 20. ledna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. V Praze: Židovské muzeum. 2007. S. 41.

375 Ibid. S. 65.

376 Pařík Arno. Jüdische und biblische Motive in Feigl's Werk. In: Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 103.

377 Ibid. S. 103/104.

378 Ibid. S. 105.

Renaissance und Kulturzionismus ist hier mehr als deutlich sowie er Einfluss der in Berlin bereits wirkenden Künstler.

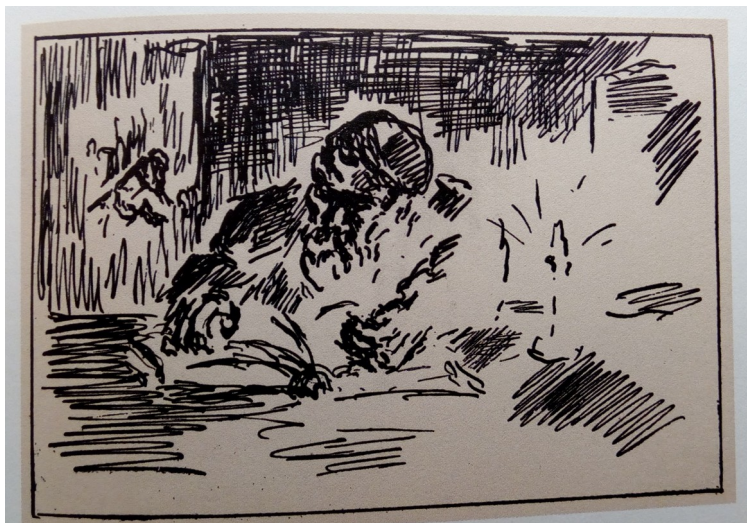


Abb. 12: Friedrich Feigl: Rabbiner über dem Talmud.  
Illustration zu *Das Ghattobuch*.

Im Jahre 1921 gab Feigl im Verlag für jüdische Kunst und Kultur Fritz Gurlitt das großformatige Album *Prager Ghetto* mit zwölf Tuschelithographien heraus.<sup>379</sup> [Abb.13] Das Thema des Prager Ghettos war in der Zeit sehr populär, u.a. dank dem Roman von Gustav Meyrink *Der Golem*. Feigl, wie Arno Pařík schreibt, hat sich in diesem Zyklus mit der ausgeprägten Deformierung der menschlichen Gestalten und der alten Architektur bisher am meisten dem deutschen Expressionisten angenähert.<sup>380</sup> Darauf hatten höchstwahrscheinlich Feigls Kontakte mit den deutschen Expressionisten sowie zu den Künstlern von der Steinhardts Umgebung den Einfluss. Neben dem Album sind in dieser Zeit Arbeiten mit ähnlichen Sujets entstanden, zum Beispiel eine Zeichnung dreier aus einer Synagoge kommenden Männer oder eine kleine Lithographie zweier sich auf einer Kreuzung des Ghettos unterhaltender Juden.<sup>381</sup>

379 Pařík Arno. Jüdische und biblische Motive in Feigls Werk. In: Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 120.

380 Ibid. S. 121.

381 Ibid. S. 121.



Abb. 13: *Freidrich Feigl: Neujahrsgebet an der Moldau aus dem Album Prager Ghetto*

Es ist wichtig zu betonen, dass für Feigl das Thema „*jüdisches Prag*“ sehr persönlich war. Noch seine Eltern wuchsen hier groß und er rückte das ganze Leben zu seinen tschechischen Wurzeln zurück – nach der Emigration benutzte er ausschließlich die tschechische Version seines Namens – Bedřich.

Der Erste Weltkrieg brachte auch Änderungen in Feigls Werk. Großbritannien hatte im November 1917 die Balfour-Deklaration veröffentlicht und erhielt kurz darauf die Mandatsverwaltung von Palästina, was spiegelte sich auf dem XII. Zionistischen Kongress im September 1921 in Karlsbad wieder. Aus Anlass des Karlsbader Kongresses gaben Berliner Künstler ein Album graphischer Arbeiten heraus, zu dem auch Friedrich Feigl mit dem Holzschnitt eines betenden Juden mit dem Titel *Höre Israel!* einen Beitrag leistete.<sup>382</sup> Eine ganze Reihe von Künstlern aus dem Steinhardts Künstlerkreis beteiligte sich an diesem Album. Selbst Steinhardt hat trug mit einem Holzschnitt namens *Jude mit Thorarolle* bei, zu den anderen gehörte sein Lehrer Hermann Struck, Joseph Budko oder Lesser Ury.

Feigls Holzschnitt erinnert stark an Steinhardts Werk aus dieser Zeit. Nach Arno Pařík nähert sich das Blatt am meisten der deutschen expressionistischen Gruppe Die Brücke und auch

<sup>382</sup>Pařík Arno. Jüdische und biblische Motive in Feigls Werk. In: Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 122.

die Erfahrung des Weltkriegs sei sichtbar und Feigl sei von den Kriegsleiden der jüdischen Bewohner in Galizien und in der Ukraine inspiriert.<sup>383</sup>

Bei Feigl ist dadurch die Unterstützung der jüdischen Nationalbewegung belegbar. Durch die Verbindung mit der Prager Kulturzionisten unterscheidet es sich von den anderen Berliner Künstlern.

### 5.5.3 Arno Nadel (1878 – 1943)

Auf der dritten Seite Steinhardts Gästebuch (1920 – 1927) befindet sich ein Porträt von Steinhardt mit der Widmung von Arno Nadel. Die Beziehung zwischen den beiden Künstler wurde allerdings nicht auf einzelne Besuche begrenzt. Eine engere Zusammenarbeit belegt beispielsweise die von Arno Nadel geschriebenen Steinhardts Biografie oder das von beiden Künstlern gestalteten Buch *Rot und glühend ist das Auge des Juden*. Der folgende Text fokussiert auf das Werk der beiden Künstler mit Hinblick auf ihren Bezug zur jüdischen Identität.

Arno Nadel war seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine wichtige Person des Berliner deutsch-jüdischen Kulturlebens. Seine Berufe benötigen eine lange Liste, er war Dichter, Philosoph, Bühnenautor, Religionsgelehrter, Übersetzer, Maler, Graphiker, Komponist, Musik- und Literaturwissenschaftler, Ethnologe, Chordirigent, Pianist, Organist und Musikpublizist.<sup>384</sup> Arno Nadel wurde am 3. Oktober 1878 in Wilna geboren. Er kam aus einer bürgerlichen Familie – sein Vater war hochqualifizierter Handwerker und Nadel hat später an seine glückliche Kindheit erinnert.<sup>385</sup> Wegen der Erblindung seines Vaters musste die Familie nach Königsberg umziehen. Arno Nadel erhielt in der dortigen Synagoge seine erste musikalische Ausbildung. Hier war die fünfjährige Verbindung zu Eduard Birnbaum für Nadel von einer entscheidenden Bedeutung, denn Birnbaum bemühte sich um eine produktive Verbindung der ostjüdischen Tradition mit westlichen musikalischen Mitteln.<sup>386</sup> Nach fünf Jahren zog Nadel nach Berlin, um seine Ausbildung fortzusetzen.

Bereits machte er sich in den kulturzionistischen Kreisen dank der Veröffentlichung seiner Bearbeitungen jiddischer Volkslieder bekannt und schon 1904 gehörte er zu dem Kreis national gesinnter Künstler und Intellektueller um die kulturzionistische Zeitschrift *Ost und West*.<sup>387</sup> Der

---

383Pařík Arno. Jüdische und biblische Motive in Feigls Werk. In: Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*.

Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. Sawicki Nicholas, ed. *Friedrich Feigl: 1884-1965*. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 122.

384Nemtsov Jascha. Arno Nadel. Sein Beitrag zur jüdischen Musikkultur. Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin. 2008. S. 7.

385Ibid. S. 12

386Ibid..S. 13.

387Ibid..S. 18.

Schwerpunkt der Zeitschrift war ab 1905 eben die jüdische Musik, was von dem Herausgeber und Redakteur sehr unterstützt wurde und Nadel bekam in dieser Zeit die meisten Aufträge und als Begleiter nahm er an den Konzerten von *Ost und West* teil. In den Jahren 1912/1913 wurde diese Nadels Tätigkeit besonders intensiv und die Konzertreihe von *Ost und West* wurde nicht nur von jüdischen, sondern auch von allgemeinem Publikum als besonderer Kulturereignis wahrgenommen.<sup>388</sup> Die Arbeit von Arno Nadel an den jüdischen Volkslieder war außerordentlich erfolgreich. Es gelang ihm, die jüdische Volkslieder, die bis jetzt im Schatten anderer Nationallieder lagen, neu und erfolgreich vorzuführen. Im 1916 endete die Konzerttätigkeit von *Ost und West*.

Bereits 1915 nahm Nadel Kontakt zu Martin Buber auf, der ein Jahr später mit der Herausgabe der kulturzionistisch orientierten Zeitschrift *Der Jude* anfang. Nadel war in der Zeit im engen Kontakt mit Buber, den er oft besucht hat und beide teilten viele Interessen angefangen von Chassidismus und bis zu einer Vorliebe für fernöstliche Mystik, die sie in Einklang mit der jüdischen Religion bringen wollten.<sup>389</sup> Für die Zeitschrift *Der Jude* widmete sich Nadel hauptsächlich Themen der jüdischen Musik, übersetzte jiddische Texte ins Deutsche und kommentierte sie. Später brachte aber *Der Jude* keine weiteren Musikbeilagen heraus und Nadels letzter Aufsatz erschien im 1923.<sup>390</sup>

1916 bekam Nadel seine erste Anstellung als Chordirigent an der neuerbauten Synagoge Kottbusser Ufer, wo er 15 Jahre blieb. In dieser Zeit schrieb Nadel ein umfangreiches Kompendium der jüdischen Musik „Kompendium Hallelujah! Gesänge für den jüdischen Gottesdienst von Arno Nadel. Zugleich eine systematische Auswahl bedeutender Synagogenkomponisten“.<sup>391</sup> Arno Nadel wurde auch durch seine Bühnenmusik und zahlreiche liturgischen Kompositionen bekannt.

Nadel war außerordentlich produktiv in seiner publizistischen Tätigkeit. Von 1903 bis 1939 erschienen Hunderte seiner Rezensionen, Aufsätzen und Essays in jüdischen aber auch nichtjüdischen Periodiken.

1938 verlor Nadel seine Arbeit in der Synagoge Kottbusser Ufer und arbeitete als Chordirigent bis zu seiner Pensionierung 1941 für die jüdische Gemeinde in der Münchener Straße. Am 12. März 1943 wurden Arno Nadel und seine Frau nach Auschwitz deportiert und ermordet.

---

388Nemtsov Jascha. Arno Nadel. Sein Beitrag zur jüdischen Musikkultur. Hentrich& Hentrich Verlag, Berlin. 2008.S. 20.

389Ibid..S. 26.

390Ibid. S. 28.

391Ibid. S. 32.



### 5.5.3.1 „Die jüdische Seele“

Im Jahre 1920 wurde in der Reihe *Graphiker der Gegenwart* das Buch Jakob Steinhardt<sup>392</sup> von Arno Nadel herausgegeben. Auf den ersten neun Seiten beschreibt Arno Nadel das Werk von Steinhardt, der Rest beinhaltet einige Reproduktionen von Steinhardts Holzschnitten und Zeichnungen, die zwischen den Jahren 1912 und 1920 entstanden sind. Die Interpretation Nadels erinnert stark an die, im vorherigen Kapitel (Die Lehrer) zitierte Rezension von Hermann Struck<sup>393</sup> Herman Stuck habe *das ganze Schicksal des Judentums in einem Kopf* ausgerückt. Arno Nadel schreibt: *Das jüdische Leid, die jüdische Bedrängnis, der jüdische Frieden, die jüdische, die jüdisch-östliche Seele, das ist der ganze neue Steinhardt.*“<sup>394</sup> Nadel hält Steinhardt für einen ausgesprochen *jüdischen Maler*. Seine Begründung entspricht wieder der *kulturzionistischen Rhetorik*. Er schreibt: *Bis vor kurzem hielt man diejenigen Künstler für jüdisch, die entweder Judenköpfe oder Juden malten. Daß man so leichtsinnig den Begriff des jüdischen Künstlers nicht so fassen darf, beweist eben Steinhart. [...] Im letzten Sinne nämlich gibt es weder deutsche, noch französische, noch italienische, noch jüdische Künstler, sondern nichts als – Künstler. Dennoch aber – und dieses ist es, was die Fülle der Welt bedingt – gibt es ausgeprägte Vertreter von Völkern, von Nationen, von Rassen. Die Gottheit schaut durch eine bestimmte Art von Nerven aus ihrem Geheimnis heraus und erschüttert die Welt...*<sup>395</sup> Die zionistische Interpretation wird noch deutlicher, wenn Nadel schreibt: *„In diesem Sinne gibt es, wie es französische und italienische Künstler gibt, auch: jüdische Künstler. Und es ist nicht Zufall, dass der jüdische Künstler in einer Zeit geboren wird, die das jüdische Wesen innerhalb einer spontan entstandenen, mit Macht sich entwickelnden Bewegung stolz und groß beton.*“<sup>396</sup> Der Zionismus habe als das, was Nadel *jüdische Künstler* nennt, geprägt. Sein Künstlerfreund Steinhardt sei ein Beispiel dafür, denn er drück aus das, was Nadel *jüdische Seele* nennt. Diese Richtung entwickelte sich, so Nadel, bei Steinhardt, seit seinem Aufenthalt in Litauen. Die *jüdische Seele* sei in einer Reihe von Motiven ausgerückt. Es sind die Köpfe (*...und jeder Kopf ist ein herrlicher großer Holzschnitt für sich, ist ein herrlicher – Jude, ein Jude der Ewigkeit.*“<sup>397</sup>) und die Gesichter und die hebräischen Buchstaben, im *Bild Sabbath* und *Bes aulom* (hebr. Friedhof) und in der Abbildung des *jüdischen Leids*. Dies nimmt Nadel als authentisch jüdische wahr, als Ausdruck für das, was er *jüdische Seele* nennt.

---

392 Nadel Arno. Jakob Steinhardt. Verlag Neue Kunsthandlung. Berlin. 1920. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/1086437>.

393 Polnische Juden. In: Ost und West. 1901. Heft 9. (September 1901). S. 654. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2584447?query=hermann%20struck>.

394 Nadel Arno. Jakob Steinhardt. Verlag Neue Kunsthandlung. Berlin. 1920. S. 7. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/1086437>.

395 Ibid. S. 7/8..

396 Ibid. S.8

397 Ibid .S.3.

Noch engere Zusammenarbeit kann man am Buch *Rot und glühend ist das Auge des Juden*.<sup>398</sup> Es handelt sich um Gedichte von Arno Nadel mit Steinhardts Illustrationen und es wurde 1920 von *Verlag für jüdische Kunst und Kultur* von Fritz Gurlitt herausgegeben. In einer künstlerischen Form drück hier Nadel das selbe aus, was er als Kommentar zum Steinhardts Werk geschrieben hat. Er greift Themen aus der jüdischen Tradition – Synagoge, Friedhof, Schabbat etc. Und beschreibt sich selbst als Teil dieser Kultur. Nennen wir als Beispiel sein Gedicht *Heimkehr aus der Synagoge*<sup>399</sup>:

*Dein himmlisches Lächeln,*

*Mann im armen Rock,*

*Wer kennt es?*

*„Ich komme aus der Schul.*

*Da ist es warm.*

*Auch wenn alles fröre,*

*Alles verlöre,-*

*Singen wir auf allen Wegen*

*Ein Loblieb Gott dem Herrn!*

*Das hört er gern,*

*O, wie gern...*

Die Illustration, [Abb. 14] eine Zeichnung von Steinhardt aus dem Jahre 1917, bildet eine Gruppe alter Männer mit Bart und Kopfbedeckung in dicken Mänteln. Im Hintergrund sind Umriss von Häusern zu sehen und eine Tür, wahrscheinlich von der Synagoge. In der linken Ecke steht hebräisch geschrieben **ערב שבת** (hebr. Freitag Abend), in der linken Ecke sehen wir Steinhardt Unterschrift, diesmal in lateinischen Buchstaben. Es handelt sich wieder um eine expressionistische Zeichnung mit der Betonung der Gesichtsausdrücke. Die Authentizität wird durch hebräische

---

398 Nadel Arno, Steinhardt Jakob. *Rot und glühend ist das Auge des Juden*. Verlag für jüdische Kunst und Kultur. Berlin. 1920. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/411118>.

399 Nadel Arno, Steinhardt Jakob. *Rot und glühend ist das Auge des Juden*. Verlag für jüdische Kunst und Kultur. Berlin. 1920. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/411118>.

Buchstaben gezielt, aber auch durch die traditionelle Bekleidung, was ein Hinweis an das *ostjüdische* verstanden werden kann (Dadurch unterscheidet sich das Werk von der Steinhardts Pessach-Haggada.). Arno Nadel überzeugt den Lesen von der inneren religiösen Verbundenheit mit Judentum. Um den Ausdruck *Authentizität* bemüht er sich ebenfalls. Dies macht er auch mit Hinweisen auf das *ostjüdische* – zum Beispiel durch die Benutzung des jiddischen Ausdrucks für Synagoge (Schul). In der ganzen Sammlung zitiert er oft Gebete oder weist auf religiöse Schriften hin (Zohar, Talmud). Der Ausdruck eines Zugehörigkeitsgefühls ist allerdings in der ganzen Sammlung präsent.



Abb. 14: Jakob Steinhardt: Illustration zu *Heimkehr aus der Synagoge*

Bei einer näheren Betrachtung der beiden Künstler sind mehrere Ähnlichkeiten sichtbar. Beide kamen aus mittelbürgerlichen Familien im Osten (Zerkow, Wilna) und studierten in Berlin. Beide waren wichtige Personen in Berliner Kulturleben der ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und beide haben sich stark an der Erneuerung der jüdischen Kultur, an der sog. *Jüdischen Renaissance* intensiv beteiligt. Beide haben sich auch intensiv mit der *ostjüdischen* Kultur auseinandergesetzt. Arno Nadel vor allem durch musikalische Tätigkeit, Jakob Steinhardt durch seine Holzschnitte.

Was allerdings bemerkenswert ist, ist der Bezug der beiden Künstler zum Zionismus. Die zionistische Überzeugung von Nadel ist, wie seine Texte beweisen, deutlich. Jakob Steinhardt hat sich in dieser Zeit nicht so deutlich ausgedrückt. Seine Beteiligung an der sog. *jüdischen Renaissance* ist zweifellos genauso wie seine Faszination von *Ostjudentum*. Beides muss allerdings

nicht das zionistische Engagement bedeuten. Steinhardt hat, wie wir gesehen haben, eng mit Nadel zusammenarbeitet und wird von ihm als ausgesprochener jüdischer Maler beschrieben. Dies hat ihm höchstwahrscheinlich nicht gestört. Wie allerdings Michael Berkowitz schreibt, ist dieser Fall keine Ausnahme. *Most of the Jewish artists chose not to say anything about their feelings about Zionism. [...] At some level, the artist acknowledged and permitted the perception of their works within the domain of Jewish culture, as delineated by the movement.*<sup>400</sup>

#### 5.5.4 Andreas Weißgerber (1900 – 1941)

Den bekannten jüdischen Geiger hat Jakob Steinhardt zuerst bei einem Fabrikanten aus Chemnitz namens David Lederer getroffen. Dieser hat dem Steinhardt einen Auftrag gegeben, ein Porträt des berühmten Geigers Andreas Weißgerber zu verfertigen. Steinharts Frau Minni schildert in ihren Erinnerungen<sup>401</sup>, dass Steinhardt nicht jeden Porträtauftrag genommen hatte. Obwohl sich das Ehepaar oft mit finanziellen Problemen auseinandergesetzt hat, habe, nach Minni Steinhardt, Jakob Steinhardt immer versucht, die Menschen zu porträtieren, zu denen er einen besondere Beziehung hatte.

Andreas Weißgerber wurde 1900 in Volos geboren und kam aus einer jüdischen Familie. Als ein Wunderkind hat er sehr schnell eine Karriere gemacht und an den Akademien in Budapest, Wien und Berlin studiert.<sup>402</sup> In den 1920er Jahren hat er eine Konzertreise durch Deutschland gemacht. In dieser Zeit hat er sich mit Jakob Steinhardt getroffen. Steinhardt war allerdings nicht der Einzige, der ihn porträtiert hat. In der selben Zeit haben dies auch andere Maler getan. Die Zeitung *Der Querschnitt*<sup>403</sup> hat im Jahre 1925 drei Porträts von ihm veröffentlicht – alle drei von prominenten Künstlern der Zeit - von Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt. Es hat sich also um einen prominenten Auftrag gehandelt. Minni Steinhardt schildert auch, dass sich zwischen den beiden Künstlern eine lebenslange Freundschaft entwickelt hat.<sup>404</sup>

Nach der Machtergreifung hat Weißgerber noch einige Zeit im Jüdischen Kulturbund gewirkt. Jascha Nemtsov erwähnt den Film *Schir Iwri (Hebräische Melodien)*<sup>405</sup>. Er wurde in

400 Berkowitz Michael. *Zionist Culture and West European Jewry Before The First World War*, Cambridge University Press. 1993. S. 134.

401 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.

402 Lühe Barbara von der. *Die Musik war unsere Rettung. Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra.* (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Band 58). Verlag Mohr Siebeck, 1998. S. 103.

403 *Der Querschnitt*. 5. August 1925. H8. Online: <http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73175/93/0/>.

404 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.

405 Nemtsov Jascha. *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Palästina gedreht. Es hat sich um einen Auftrag vom Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland. Der knapp neunminütige Film enthielt Aufnahmen der Jerusalemer Altstadt, die von zwei Musikstücken in der Interpretation des Kulturbundorchesters begleitet wurden: dem Preluden von Arno Nadel und der Hebräischen Melodien von Joseph Achron.<sup>406</sup> Das letzte Stück – die Titelmelodie – wurde im Film eben von Andreas Weißgeber vor den Altstadtmauern Jerusalems gespielt.<sup>407</sup>

Genauso wie Jakob Steinhardt ist auch Andreas Weißgeber in den 30er Jahren nach Palästina umgesiedelt. Weißgeber hat im Jahre 1936 seinen Bruder gefolgt. Beide Brüder waren von Bronislaw Huberman im Sinfonienorchester *Palestine Orchestra* mitzuspielen und Weißgeber gilt als Mitbegründer dieses Orchesters.<sup>408</sup>

Im Jahre 1941 ist er in Palästina an einem Herzinfarkt gestorben.

Genauso wie Jakob Steinhardt wurde auch Andreas Weißgeber in den 20er Jahren von zionistischen / kulturzionistischen Kreisen beeinflusst und in Palästina kulturell tätig. Die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist dadurch besser verständlich.

### 5.5.5 Samuel Lewin (1890 – 1959)

Minni Steinhardt betont in ihren Erinnerungen, dass ihr Mann besonders gerne junge ostjüdische Künstler unterstützt hat. Sie schreibt: „*Seine Anhänglichkeit an das Ostjudentum blieb bestehen, alle Künstler, die von dort kamen, waren ihm besonders willkommen. Wenn sie sich mit Literatur befaßten, wie z.B. **Samuel Lewin**, wurde abends aus dessen Werk vorgelesen. Hatten sie eine Begabung als Maler, so wurde gemeinsam in unserem großen Atelier gearbeitet.*“<sup>409</sup> Hier ist eine Kontinuität in seinem lebenslangen Engagement und auch in seiner pädagogischen Tätigkeit zu sehen.

Samuel Lewin<sup>410</sup> wurde in der polnischen Stadt Końskowola bei Lubin geboren. Im

---

2009. S. 286.

406 Ibid. S. 286.

407 Ibid. S. 286.

408 Lühe Barbara von der. Die Musik war unsere Rettung. Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra. (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Band 58). Verlag Mohr Siebeck, 1998. S. 102.

409 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.S. 79.

410 Nachruf auf Samuel Lewin. In: Schweizerischer Zionistenverband (Hrsg.): Das neue Israel. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft zur Förderung der gegenseitigen Beziehungen zwischen der Schweiz und Israel. Nr. 4, Oktober 1959, S. 179. Online: [https://www.digicord.ch/index.php/Dc:Das\\_Neue\\_Israel](https://www.digicord.ch/index.php/Dc:Das_Neue_Israel).

Unterschied zu Steinhardt hat er eine traditionelle jüdische Ausbildung bekommen. Bis 1919 ist er viel gereist (nach Russland, Bessarabien und Argentinien), danach ist er nach Polen zurückgekommen und im Jahre 1920 ist er nach Berlin gekommen. Dort hat er bis 1933 gelebt. In den 20er Jahren hat er hier gewirkt und ist Jakob Steinhardt begegnet. Lewin hat in jiddischer Sprache publiziert und wurde ein bekannter Journalist, Dramatiker und Vermittler der jüdischen Kultur in Berlin. Er hat intensiv mit jiddischen Verlagen in Berlin zusammengearbeitet und seine Werke wurden ins Deutsche übersetzt.<sup>411</sup>

In seinem Werk *Dämonen des Blutes. Eine Vision* hat er die Eindrücke von dem ersten Weltkrieg verarbeitet. In seinem Roman *Zeitwende* beschäftigt er sich mit der Konfrontation der orthodoxen Generation mit der zionistischen Jugend. Sein Werk wurde besonders gut von Franz Werfel geschätzt. *Werfel nennt ihn einen Dichter, der in seinen Gedichten und Romanen von der jahrtausendelangen unauslöschlichen Trauer des Judentums singt und dessen Seele von der Bibel erfüllt ist.*<sup>412</sup>

Im Jahre 1935 ist Lewin nach New York gekommen, wo er weiter gewirkt hatte und im Jahre 1959 ist er in Bronx gestorben.

### 5.5.6 Zusammenfassung

Wie die Erinnerungen von Minni Steinhardt oder die Steinhardts Gästebücher zeigen, suchte Jakob Steinhardt jüdische Künstler in seiner Umgebung ausgesprochen aus. Er versuchte junge jüdische Künstler zu unterstützen, wie ihm das seine Umstände erlaubten, wobei sich nicht nur um Maler handelte, sondern auch um Schriftsteller oder Musiker. Der Kreis von jüdischen Künstlern war natürlich noch größer. „Wenn sie ihn interessierten, nahm er durchaus Porträtaufträge an. So schuf er z.B. eine Radierung von Sven Hedin, dem damals schon berühmten schwedischen Erforscher der Mongolei und des Tibet. Während er Skizzen machte, lies er sich von Hedins Reisen und Erlebnissen berichten und seine Sympathie für diesen Mann verstärkte sich noch, als er von ihm erfuhr, dass er Halbjude sei. Ein anderes sehr interessantes Porträtmodell war der Philosoph Constantin Brunner<sup>413</sup>. Er führte mit Jakob während der Arbeit tiefsinnige

---

411Marten-Finnis Susanne, Heather Valencia: Sprachinseln. Jiddische Publizistik in London, Wilna und Berlin 1880–1930 (= Lebenswelten osteuropäischer Juden. Band 4). Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 1999. S 112.

412Nachruf auf Samuel Lewin. In: Schweizerischer Zionistenverband (Hrsg.): Das neue Israel. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft zur Förderung der gegenseitigen Beziehungen zwischen der Schweiz und Israel. Nr. 4, Oktober 1959, S. 179. Online: [https://www.digicord.ch/index.php/Dc:Das\\_Neue\\_Israel](https://www.digicord.ch/index.php/Dc:Das_Neue_Israel).

413Constantin Brunner (1862-1937) war ein deutsch-jüdischer Philosoph und Schriftsteller, Vertreter des Holismus, äußerte sich kritisch gegen den Zionismus.s

Es lässt sich festzustellen, dass fast alle jüdischen Künstler in der Umgebung von Jakob Steinhart einen Beitrag zur jüdischen Renaissance, im Sinne von Erneuerung der jüdischen Kultur und Kunst, leisteten. Dies machten sie durch Illustrationen der Bücher jiddisch schreibenden Autoren oder Autoren, die sich mit der jüdischen Kultur in Osteuropa beschäftigten. Die Illustrationen finden wir bei Michel Fingesten, Rachel Szalit-Markus, Franziska Baruch (siehe Kapitel Pessach-Haggada), Ludwig Meidner oder Friedrich Feigl.

Der Beitrag zur jüdischer Renaissance bedeutete aber keinesfalls automatisch ein Engagement in kulturzionistischen Kreisen. Es ist durchaus möglich, dass die Künstler die Interpretation ihren Werken in dem kulturzionistischen Kontext annahmen bzw. respektierten. Allerdings lässt sich dies selten durch direkte Äußerungen der Künstlern beweisen. Michel Fingesten ist ein Beispiel dafür.

Ein direktes zionistisches bzw. kulturzionistisches Engagement zeigt sich im Künstlerkreis von Jakob Steinhart allerdings auch als üblich. Dies ist besonders bei Arno Nadel deutlich. Obwohl das Engagement von Steinhart, siehe oben, nicht so explizit ist, zeugt die Zusammenarbeit der beiden Künstlern von einer gemeinsamen Überzeugung und Interesse an der Erneuerung der jüdischen Kultur. Ein Engagement in kulturzionistischen Kreisen ist ebenfalls bei Friedrich Feigl auffällig. Hier lässt sich noch über die Verbundtheit mit Prager kulturzionistischen Kreisen um Hugo Bergamann sprechen. Die Prager Thematik (Prager Ghetto) bringt also ein neues Element in die *jüdische* Thematik von Steinharts Künstlerkreis.

---

414JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhart. Erinnerungen von Minni Steinhart an ihren Mann. DOK 95/527/1.S. 75/76.

## 6 Fazit

Wenn wir uns tiefer mit dem Thema jüdische bildende Künstler und ihre Identitätskonstruktionen in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beschäftigen, kann der Eindruck entstehen, dass es sich um eine Minderheit innerhalb einer Minderheit handelt. Es bleibt unbestritten, dass die Mehrheit der jüdischen Bevölkerung in Deutschland sich am Anfang des 20. Jahrhunderts keinesfalls aktiv an der Wiederbelebung der jüdischen Kultur beteiligte. Jedoch entwickelte die jüdische Renaissance ein Narrativ vom Judentum als *authentische Kultur, die bloß wiederbelebt werden muss*, ein Narrativ, das auch für die Nachkriegsgeschichte eine wesentliche Rolle spielte.

Durch die Analyse des Künstlerkreises Steinhardts und der ausgewählten Kunstwerke habe ich versucht, auf drei Aspekte hinzuweisen. Es handelt sich um folgende Problemfelder: 1) Die Problematik des Expressionismus und der jüdischen Identität 2) Die Beziehung zwischen der jüdischen Renaissance und der Faszination von Ostjudentum und Kulturzionismus 3) Die Kontinuität des Wirkens einiger Künstler in Israel und ihre Bedeutung.

Jakob Steinhardt selbst gilt als wichtiger Vertreter des deutschen Expressionismus. Wie wir gesehen haben, bekannte sich auch ein großes Teil seiner Künstlerkollegen, Juden wie Nichtjuden, mindestens zeitweilig zum Expressionismus. Die zionistische Presse bemühte sich intensiv, die Verbundenheit des expressionistischen Ausdruckes mit der jüdischen Identität zu propagieren. Stark ist dies in der Zeitschrift *Der Jude* sichtbar.<sup>415</sup> Dies widerspricht natürlich der internationalen Logik des Expressionismus. Dies belegt u.a. die Künstlergruppe *Die Acht* (Osma), deren Mitglied auch Friedrich Feigl war, und der es wichtig war, nationale Stereotype in der Kunst zu überwinden.

Die Neigung zu einer religiösen Strömung innerhalb des Expressionismus ist bei den jüdischen Künstlern, wie gezeigt wurde, zu belegen. Dies geschah allerdings in einem intensiven Dialog mit nichtjüdischen Künstlern. Die Aufarbeitung christlicher sowie jüdischer religiöser Themen, wie wir es z.B. beim Vergleich von Arbeiten von Lovis Corinth und Bruno Krauskopf mit Jakob Steinhardt gesehen haben, belegt dies.

Die jüdischen genauso wie die nichtjüdischen jungen Künstler wollten sich vom akademischen Realismus, der oft nationale bzw. fast chauvinistische Motive beinhaltete, distanzieren. Dies geschah bei der erwähnten Gruppe *Die Acht* (Osma) aber auch bei *Den Patehtikern*. Auch eine Verbindung zum politisch orientierten Expressionismus ist hier zu erwähnen

---

<sup>415</sup>Lappin Eleonore. *Der Jude 1916 – 1928. Jüdische Moderne zwischen Partikularismus und Modernismus*. Mohr Siebeck. Tübingen. 2000. S.300-316.



- ein bedeutsamer Teil des Künstlerkreises um Steinhardt, Juden wie Nichtjuden, war in der Novembergruppe engagiert. Die enge Verbindung mit den politisch engagierten Künstlern zeugt von einer gegenseitigen Beeinflussung – nicht zufällig ruft Ludwig Meidner *An alle Künstler und Dichter* und fordert sie zum Sozialismus auf. Dies dekonstruiert dann deutlich die zionistische Interpretation, obwohl es immer wieder wichtig ist, zu betonen, dass es sich um eine vorübergehende Phase handelt.

Der zweite Aspekt, den diese Arbeit verfolgt, ist die Grenze zwischen der jüdischen Renaissance und der Faszination von Ostjudentum und Kulturzionismus. Obwohl oft der Eindruck entsteht, dass sich alle Künstler, die sich mit biblischer Thematik und jüdischer Kultur beschäftigten, zionistisch engagiert haben, zeigt sich, dass dies nicht immer galt. Ein direktes zionistisches Engagement zeigt sich nur bei wenigen Künstlern – das deutlichste Beispiel waren Steinhardts Lehrer Hermann Struck bzw. Arno Nadel. Die meisten Künstler, die sich mit jüdischer Thematik beschäftigten, lehnten den Zionismus sicherlich nicht direkt ab und nahmen die Interpretation der Presse an. In Steinhardts Sammlung finden wir eine ganze Reihe von Zeitungsabschnitten, die sich zu seinem Werk äußern, v.a. von Ost und West. Die meisten in dieser Arbeit behandelten Künstler wehrten sich ebenfalls nicht gegen die in kulturzionistischen Zeitschriften propagierte Interpretation, wie wir bei Ludwig Meidner, Rachel Szalit-Marcus oder Franziska Baruch sahen. Eine absolute Übereinstimmung mit der zionistischen Interpretation lässt sich allerdings bei den meisten Künstlern nicht nachweisen. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg gab es seitens der Verlage eine große Nachfrage nach jüdischen, besonders ostjüdischen Themen und diese Nachfrage verstärkte sich nach dem Krieg. Da es sich die jungen Künstler oft nicht leisten konnten, Aufträge abzulehnen, ist eine finanzielle Motivation nicht auszuschließen und manche Künstler, wie z.B. Franziska Baruch, erwähnten sie auch. Das Spektrum von Nähe und Distanz zum Zionismus war unter den Künstler also groß. Manche, wie Hermann Struck oder Arno Nadel, bekannten sich öffentlich dazu, andere, wie Jakob Steinhardt in Berlin oder Friedrich Feigl in Prag und später in Berlin standen den v.a. kulturzionistischen Kreisen sehr nahe, manche wie Michel Fingesten widmeten sich zwar der jüdischen Thematik in Auftrag von verschiedenen Verlagen und kannten mehr zionistisch engagierte Künstler, aber ihr Bezug zum Zionismus war keinesfalls engagiert. Es ist also festzuhalten, dass Künstler, die zur jüdischen Renaissance beitrugen, z.B. durch Illustrationen zu Werken der jiddischen Literatur, nicht automatisch ein direktes Interesse an der Wiederbelebung der jüdischen Kultur oder an der Zionismus hatten.

Der dritte Aspekt, der sich in dieser Arbeit zeigt, soll eher als Hypothese für weitere Forschung dienen. Steinhardts Lebenslauf stellt nämlich die Kontinuität des Bildes vom Judentum,

wie es in den ersten drei Jahrzehnten entstand und seine Gebrauch in Israel in Frage. Jakob Steinhardt wurde zum Direktor der graphischen Abteilung der Bezalel Akademie. Die Bezalel Akademie wurde bereits 1906 gegründet und kombinierte Zionismus und jüdische Kunst auf der Ebene der Populärkultur. Das Institut verbreitete zionistische Symbolik und transformierte die jüdische religiöse Symbolik in die nationale.<sup>416</sup> Nachdem Hermann Struck 1923 nach Palästina emigrierte, wurde er Mitglied der Bezalel Akademie und unterstützte die Entwicklung des Bildes der jüdischen nationalen Landschaft *erez Israel*. Steinhardt emigrierte nach Palästina unter deutlich anderen Bedingungen, jedoch wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls Mitglied der Bezalel Akademie. Er widmete sich weiter religiösen Motiven, Holzschnitten von Propheten und Ostjuden, die sich zunehmend in nationale Symbole wandelten und die Legitimität des neu entstandenen Staats unterstützen. Eine Kontinuität in seinem Schaffen zwischen der Zeit in Berlin und in Israel ist hier deutlich, auch was die soziale Kritik angeht, wie auch seine Frau schildert: *So lief er von morgens bis abends mit seinem Notizblock durch die Straßen, um zu zeichnen und Skizzen für Holzschnitte zu machen, die er dann auf den Holzstock übertrug. Er setzte nun das fort, was er einst in Litauen begonnen hatte: das jüdische Schicksal zu schildern, die Armen, die Kranken, die Bettler. Er sah sehr wohl, daß es auch hier noch jüdisches Elend gab. Er war seiner Devise treu geblieben: nicht l'art pur l'art zu machen, sondern seine Kunst für die Armen und Unterdrückten dieser Erde einzusetzen. So entstanden viele Holzschnitte, die immer und immer reproduziert worden sind.*<sup>417</sup>

Hermann Struck und Jakob Steinhardt waren, wie die vorliegende Arbeit zeigt, nicht die einzigen Künstler, die sich für das kulturelle Leben in Palästina und später in Israel einsetzten. Zu solchen Künstler gehörte auch der Musiker Andreas Weißgeber oder Franziska Baruch, die sich sogar an der Prägung der offiziellen Dokumente des neu gegründeten Staates beteiligte. Alle diese Künstler etablierten sich in Deutschland am Anfang des 20. Jahrhunderts und wurden von deutscher sowie von jüdischer und zionistischer Kultur beeinflusst. In wieweit ihre weitere Wirkung als Kontinuität gesehen werden kann, könnte als Impuls für weitere Forschung dienen.

---

416 Berkowitz Michael. *Zionist Culture and West European Jewery Before The First World War*, Cambridge University Press. 1993. S. 140.

417 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Minni Steinhardt. Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann. DOK 95/527/1.S. 97.

# Quellen- und Literaturverzeichnis

## Archivalische Quellen

Jüdisches Museum Berlin, Sammlung Jakob und Minni Steinhardt :

Tagebücher

Erinnerungen von Minni Steinhardt an ihren Mann

Gästebücher,

## Zeitschriften

Der Jude

Ost und West

## Bücher und Aufsätze

Amishai-Maisels Ziva und Bar-On Eli. Jakob Steinhardt. Etchings and Litographs. Dvir Jerusalem. Tel Aviv. 1981.

Aschheim Steven E. Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800 – 1923. Madison : University of Wisconsin Press. 1982.

Bartmann, Dominik (Hrsg.). Jakob Steinhardt Zeichnungen. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin. 2000.

Behrens Stefan (Hrsg.). Jakob Steinhardt. Das graphische Werk. Berlin: Kunstamt Wedding. 1987.

Bendt Vera. Willem Burgers. Ein Amsterdamer Antiquar im Geiste von Spinoza. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Buchfreunde. Neue Folge XXIV 2015. Gesellschaft der Bibliophilen. München: 2015

Benz, Wolfgang(Hrsg.): Jüdisches Leben in der Weimarer Republik =Jews in the Weimar

Republ. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998 .

Berkowitz Michael. Zionist Culture and West European Jewry Before The First World War, Cambridge University Press. 1993.

Berz Inka. „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Jüdisches Museum und Museumspädagogischer Dienst Berlin. 1991

Benz, Wolfgang (Hrsg.): Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998 .

Bodek Richard. Rezension zu: Brenner Michael. The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany. New Haven and London. 1996. In: German Studies Review, Vol. 19. No. 3 (Oct., 1996) S. 568 – 569. Online: <http://www.jstor.org/stable/1432553>.

Brenner, Michael. Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München : C. H. Beck, 2000.

Brenner, Michael. Geschichte Des Zionismus. München: Beck, 2002.

Breuer Gerda, Wagemann Ines. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. 1991.

Brocks. Christine. Bildquellen der Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 2012.

Buber, Martin. Jüdische Renaissance. In: Ost und West, Jg 1 (1901) Nr 1, Sp. 7-10. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/2608080>.

Buber Martin. Von jüdischer Kunst. Aus einem Referat, erstattet auf dem V. Zionisten-Kongress zu Basel am 27. Dezember 1901

Düring Marten, Eumann Ulrich. Diskussionsforum Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften. In: Geschichte und Gesellschaft 39. 2013.

Espagne, Michel. Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften. In: Kulturtransfer

und Vergleich / hrsg. von Matthias Middell. - Leipzig : Leipziger. Univ.-Verl., 2000.

Feigl Bedřich. Bedřich Feigl: [(1884-1965): obrazy, kresby a grafika: výstava Židovského muzea v Praze, 1. listopadu 2007 - 20. ledna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. V Praze: Židovské muzeum.2007.

Fethe Jutta. Bruno Krauskopf (1892-1960). Eine Ausstellung des Wespreußischen Landesmuseum Münster. Wespreußisches Landesmuseum Münster.2003.

Fingesten Michel. Neznámý Michel Fingesten: [(1884-1943): výstava Židovského muzea v Praze, 28. května - 31. srpna 2008, Galerie Roberta Guttmanna. Praha: Židovské muzeum v Praze. 2008.

Frick Mechtild. Lovis Corinth. Berlin: Henschenverlag. 1981.

Gassert, Philipp. Transnationale Geschichte, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012. Online: [https://docupedia.de/zg/Transnationale\\_Geschichte\\_Version\\_2.0\\_Philipp\\_Gasser\\_t](https://docupedia.de/zg/Transnationale_Geschichte_Version_2.0_Philipp_Gasser_t)

Gelber Mark H. Melancholy Pride: nation, race, and gender in the German literature of cultural zionism. Tübingen: Niemeyer. 2000.

Gerhard, Paul. Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. In: Gerhard Paul (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

Hodin Paul Joseph. Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973.

Hödl, Klaus. Kultur und Gedächtnis. Paderborn. Ferdinand Schöningh. 2012.

Hödl, Klaus (Hrsg.). Kulturelle Grenzräume im jüdischen Kontext . Innsbruck: Studien-Verl. 2008.

Hödl, Klaus. (Hrsg.). Nicht Nur Bildung, Nicht Nur Bürger: Juden in Der Populärkultur. Innsbruck: Studien-Verl., 2013.

Hödl, Klaus. Wiener Juden - Jüdische Wiener: Identität, Gedächtnis Und Performanz Im 19. Jahrhundert. Innsbruck. Studien-Verl. 2006.

Honsza, Norbert, Przemysław Sznurkowski (Hrsg.). Deutsch-jüdische Identität: Mythos Und Wirklichkeit ; Ein Neuer Diskurs? Frankfurt: M. Lang-Ed. 2013.

Horst Uhr: Lovis Corinth. University of California Press, Berkeley 1990. Online:  
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

Jones Larry Eugene. Rezension zu: Rezension zu: Brenner Michael. The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany. New Haven and London. 1996. In: AJS, Vol. 23, No.2. (1998) S. 284-286.

Kaelble, Helmut. Transnationalität aus der Sicht eines Sozialhistorikers. Ein Essay, in: Eckart Conze/ Ulrich Lappenküper/ Guiso Müller, Hg., Geschichte der internationalen Beziehungen. Erneuerung und Erweiterung einer historischen Disziplin, Böhlau Köln 2004

Kaufmann Dorothee. Einflüsse auf das Frühwerk Jakob Steinhardts. Zur geistesgeschichtlichen Verortung eines jüdische Expressionisten mit einem Ausblick auf sein Gesamtwerk. Dissertation. Kusthistorisches Institut der philosophisch historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1999.

Koller Sabine. Mentshelekh un stsenes. Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem, in: Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed. Roland Gruschka, Simon Neuberg (Hrsg.): Jiddistik heute, Düsseldorf : Dup, 2012. Online:  
[https://docserv.uniduesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate23711/15\\_Leket\\_Koller\\_Mentshelekh\\_un\\_stsenes\\_A.pdf](https://docserv.uniduesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate23711/15_Leket_Koller_Mentshelekh_un_stsenes_A.pdf).

Lappin Eleonore. Der Jude 1916 – 1928. Jüdische Moderne zwischen Partikularismus und Modernismus. Mohr Siebeck. Tübingen. 2000.

Lenhart Markus Helmut. Du sollst dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige. Innsbruck: Studien-Verl. 2009.

Lühe Barbara von der. Die Musik war unsere Rettung. Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra. (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Band 58). Verlag Mohr Siebeck, 1998.

Malinowsky Jerzy. The Yung Yiddish (Young Yiddish) Group and Jewish Modern Art in Poland 1918 – 1923. In: POLIN. A Journal of Polish-Jewish Studies. Volume 6. Institute for Polish-Jewish Studies. Oxford. 1991. S. 223 – 230.

Marten-Finnis Susanne, Heather Valencia: Sprachinseln. Jiddische Publizistik in London, Wilna und Berlin 1880–1930 (= Lebenswelten osteuropäischer Juden. Band 4). Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 1999.

Meidner, Ludwig. An alle Künstler, Musiker und Dichter. Das Kunstblatt. III. Jahrgang. 1919. S. 29. Online: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/meidner1919.htm>.

Mettauer Philipp, Staudingen Barbara (Hrsg.) „Ostjuden“ - Geschichte und Mythos. Studienverlag GmbH. 2015.

Middell, Matthias (Hrsg.), Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig .2007

Middel, Matthias. Kulturtransfer, Transfers culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. Online: <https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer>.

Müller Heinrich David und. Schlosser Julius. Nebst e. Anh. von David Kaufmann. Die Haggadah von Sarajevo : eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Wien: Höder. 1898. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/1098138>.

Nemtsov Jascha. Arno Nadel. Sein Beitrag zur jüdischen Musikkultur. Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin. 2008.

Nemtsov Jascha. Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2009.

Niewyk Donald L. Rezension zu Brenner Michael. The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany. New Haven and London. 1996. In: The American Historical Review, Vol. 102, No. 1 (Feb., 1997), S. 127-128. Online: <http://www.jstor.org/stable/2171322>.

Pickhan, Gertrud: Levitan-Liebermann-Gottlieb. Drei jüdische Maler in ihrem historischen Kontext, in: Osteuropa, 8-10 (2008)

Rusel Jane. Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers. (= Judentum und Umwelt Bd. 66). Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 1997.

Sawicki Nicholas, ed. Friedrich Feigl: 1884-1965. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016.

Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York.

Schoeps, Julius H. Über Juden Und Deutsche. Stuttgart [u.a.]: Burg-Verl. 2010.

Silberstein, Laurence J. Mapping Jewish Identities. New York: New York University Press, 2000.

Skořepová Zuzana. Malíř Friedrich/Bedřich Feigl a jeho rodina, aneb Život mezi národy a metropolemi. Č. Budějovice, 2010. diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUĎĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta

Steer, Martina. Einleitung: Jüdische Geschichte und Kulturtransfer. In: Schmale, Wolfgang, Steer, Martina (Hsg.), Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte. Frankfurt – New York. 2006.

Schweizerischer Zionistenverband (Hrsg.): Das neue Israel. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft zur Förderung der gegenseitigen Beziehungen zwischen der Schweiz und Israel. Nr. 4, Oktober 1959. Online: [https://www.digicoord.ch/index.php/Dc:Das\\_Neue\\_Israel](https://www.digicoord.ch/index.php/Dc:Das_Neue_Israel).

Steinhardt Jakob. Druckgraphik (1887-1968) Bestandskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck



Museum, Zentrum internationaler Skulptur, Duisburg, Salomon LudwigSteinheim Institut für deutsch-jüdische Geschichte, Duisburg. Mache, Beata; Lepper, Katharina [adp]. Duisburg. 2002

Stern Gideon , Friedlaender Henrin: Franzisca Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S. 1–4. Online: [https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984\\_baruch.pdf](https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984_baruch.pdf). Gideon Stern, Henri Friedlaender: Franzisca Baruch. In: Israel Bibliophiles Newsletter. 1984, Nr. 4, S. 1–4. Online: [https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984\\_baruch.pdf](https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984_baruch.pdf).

# Verzeichnis der Bilderbeilagen

Abb.1: Lovis Corinth: Das große Martyrium (1907) Online:  
[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-64915.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-64915.html), letzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 2: Jakob Steinhardt: Anbetung der Hirten. (1912/1913) Online:  
<http://objekte.jmberlin.de/object/jmb-obj-92844;jsessionid=DB55DD79EDA54EDFA7702854E41063A7>, letzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 3: Hermann Struck: Polnischer Jude / Alter Man mit weißem Bart(1901) Online:  
<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2584447?query=hermann%20struck>. Ltzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 4.: Jakob Steinhardt: Judekopf. In: Steinhardt Jakob. Druckgraphik (1887-1968)Bestandskatalog Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum internationaler Skulptur, Duisburg, Salomon LudwigSteinheim Institut für deutsch-jüdische Geschichte, Duisburg Mache, Beata; Lepper, Katharina [adp]. Duisburg. 2002. S. 27.

Abb. 5.: EP

Abb. 6.: EP

Abb.7: Jakob Steinhardt: Jeremias (1913).In: Steinhardt Jakob. The woodcuts of Jakob Steinhardt, chronologically arranged and fully reproduced / edited by Leon Kolb.San Francisco. Genuart Co., 1959.S. 28.

Abb.8.: Jakob Steinhardt. Sabbath. (1919). Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2607210> , letzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 9. Jakob Steinhardt: Pessach-Haggada, das Motiv der vier Söhne (1923). Online:  
<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/image/view/2914716?w=1304>, letzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 10. Bruno Krauskopf: Beweinung.In: Fethe Jutta. Bruno Krauskopf (1892-1960). Eine Ausstellung des Wespreußischen Landesmuseum Münster. Wespreußisches Landesmuseum Münster.2003. S.17.

Abb. 11. Rachel Szalit-Marcus: Illustration zu Fischke der Krumme von Mendele Mocher Sforim. (1921). Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Rachel\\_Szalit-Marcus#/media/File:Rachel\\_Szalit-Marcus\\_Fische\\_der\\_Krumme\\_010.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Szalit-Marcus#/media/File:Rachel_Szalit-Marcus_Fische_der_Krumme_010.jpg), letzter Zugriff am 27.12.2017

Abb. 12: Fridrich Feigl: Rabbiner über dem Talmud. Illustration zu Das Ghettobuch. In:

Sawicki Nicholas, ed. Friedrich Feigl: 1884-1965. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 73

Abb. 13: Fridrich Feigl: Neujahrsgebet an der Moldau aus dem Album Prager Ghetto. In: Fridrich Feigl: Rabbiner über dem Talmud. Illustration zu Das Ghattobuch. (1921) In: Sawicki Nicholas, ed. Friedrich Feigl: 1884-1965. Vydání první. V Řevnicích: Arbor vitae a Galerie výtvarného umění v Chebu, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou, 2016. S. 77.

Abb. 14: Jakob Steinhardt: Illustration zum Gedicht Heimkehr aus der Synagoge. In: Nadel Arno, Steinhardt Jakob. Rot und glühend ist das Auge des Juden. Verlag für jüdische Kunst und Kultur. Berlin. 1920. Online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/411118>. letzter Zugriff am 27.12.2017